



FACULDADE DE ARQUITETURA
UNIVERSIDADE DE LISBOA

U LISBOA | UNIVERSIDADE
DE LISBOA

Documento Definitivo

Elaborado para a obtenção
do Grau de Mestre

Lisboa, Março de 2020

Rui Miguel Pereira Medronho

O IMPACTO DO DESKTOP PUBLISHING NA IMPRENSA ESCRITA PORTUGUESA NAS ÚLTIMAS DÉCADAS DO SÉCULO XX UMA HISTORIOGRAFIA DOS PROCESSOS DE PRODUÇÃO

Dissertação Teórica de Mestrado em Design de Comunicação

ORIENTADOR

Professor Doutor
João Brandão

Professor Auxiliar Convidado
Faculdade de Arquitetura
da Universidade de Lisboa

ORIENTADOR

Professor Especialista
Gabriel Godoi

Professor Assistente Convidado
Faculdade de Arquitetura
da Universidade de Lisboa

PRESIDENTE

Professora Doutora
Elisabete Rolo

Professora Auxiliar Convidada
Faculdade de Arquitetura
da Universidade de Lisboa

VOGAL

Professor Doutor
Eduardo Duarte

Professor Auxiliar Convidado
Faculdade de Belas-Artes
da Universidade de Lisboa



FACULDADE DE ARQUITETURA
UNIVERSIDADE DE LISBOA

U LISBOA

UNIVERSIDADE
DE LISBOA

Documento Definitivo

Elaborado para a obtenção
do Grau de Mestre

Lisboa, Março de 2020

Rui Miguel Pereira Medronho

O IMPACTO DO DESKTOP PUBLISHING NA IMPRENSA ESCRITA PORTUGUESA NAS ÚLTIMAS DÉCADAS DO SÉCULO XX

UMA HISTORIOGRAFIA DOS PROCESSOS DE PRODUÇÃO

Dissertação Teórica de Mestrado em Design de Comunicação

ORIENTADOR

Professor Doutor
João Brandão

Professor Auxiliar Convidado
Faculdade de Arquitetura
da Universidade de Lisboa

ORIENTADOR

Professor Especialista
Gabriel Godoi

Professor Assistente Convidado
Faculdade de Arquitetura
da Universidade de Lisboa

PRESIDENTE

Professora Doutora
Elisabete Rolo

Professora Auxiliar Convidada
Faculdade de Arquitetura
da Universidade de Lisboa

VOGAL

Professor Doutor
Eduardo Duarte

Professor Auxiliar Convidado
Faculdade de Belas-Artes
da Universidade de Lisboa

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, irmã e avós por me ajudarem neste longo processo.

Aos professores João Brandão e Gabriel Godoi, por aceitarem embarcar nesta aventura comigo.

Ao professor João, por se mostrar constantemente preocupado não só com o desenvolvimento da dissertação, mas também a nível pessoal, apoiando e encaminhando-me o longo deste percurso.

Ao professor Gabriel, que apesar de constrangimentos de ordem vária, aceitou ajudar-me neste processo, disponibilizando informações e pontos de vista imprescindíveis para o desenvolvimento da dissertação.

Aos testemunhos imprescindíveis de Luís Filipe Oliveira, Fernando Coelho, Jorge Barbosa e Mário Charola, sem os quais teria sido impossível a realização deste estudo.

A Luís Filipe Oliveira, por todo o apoio disponibilizado e pela partilha de histórias riquíssimas para o contexto histórico do país, mas também por transmitir alguns dos seus conhecimentos. Uma voz valiosa para a História do Design de Comunicação nacional.

A Fernando Coelho, pela sua amabilidade e partilha duma enorme cultura, onde cada conversa se revela um delicioso momento de aprendizagem. Uma referência enquanto designer e enquanto pessoa.

A Jorge Barbosa, pelo apoio prestado e por todo o interesse na investigação proposta. Um exemplo de empenho e dedicação.

A Mário Charola, por encontrar um pouco do seu tempo para disponibilizar um olhar diferente sobre o processo de produção em Design de Comunicação.

À Hemeroteca Municipal de Lisboa pela disponibilização de inúmeras publicações periódicas da imprensa portuguesa e pelo acolhimento, aquando da sua consulta e análise.

Aos meus amigos por aguentarem as minhas dúvidas existenciais e pelos momentos de troça constante.

À Bruna pela intensa honestidade e troça, mas também pelo apoio incondicional.

À Marta, sempre juntos até à *red carpet*.

A todos, tudo.

RESUMO

A presente investigação pretende explorar o impacto que a adopção duma nova técnica tem no processo de criação gráfica, nomeadamente na imprensa escrita nacional, num período cronológico assente no advento da *Desktop Publishing*.

Através dum levantamento das mudanças ocorridas com a adopção da técnica de *Desktop Publishing*, pretende-se demonstrar o impacto que esta técnica teve (e tem) nos processos de produção gráfica da imprensa escrita nacional, mas também a relevância das tecnologias no processo de produção gráfica.

Ao longo da presente dissertação foram utilizadas diversas metodologias de abordagens intervencionistas e não-intervencionistas, começando pela revisão de literatura relevante, discorrendo-se sobre o processo historiográfico em Design de Comunicação, com especial foco na história mais recente do país, mas também sobre a evolução das técnicas de produção gráfica na segunda metade do século XX, assim como da imprensa escrita nacional no último quartel do mesmo século.

Em seguida, foram definidos os critérios de seleção e metodologias a aplicar para o estudo de diversos casos, de onde resultou um conjunto de entrevistas, questionário e observação de artefactos que, após analisados, permitiram a realização duma historiografia do impacto da *Desktop Publishing* na imprensa escrita nacional.

Após um registo e análise cuidados das evoluções técnico-tecnológicas, na imprensa escrita portuguesa, nas últimas décadas do século XX, foi possível determinar um conjunto de mudanças que a *Desktop Publishing* causou não só a nível formal, como no próprio fluxo de trabalho.

PALAVRAS-CHAVE

Desktop Publishing

História do Design de Comunicação

Portugal no final do século XX

Evolução de processos

ABSTRACT

This research aims to explore the impact that the adoption of a new technique has on the process of graphic creation, namely in the national written press, in a chronological period based on the advent of Desktop Publishing

Through a survey of the changes that occurred with the adoption of the Desktop Publishing technique, we intend to demonstrate the impact that this technique had (and has) on the graphic production processes of the national written press, but also the relevance of the technologies in the graphic production process.

Throughout the present dissertation several methodologies of interventionist and non-interventionist approaches were used, starting with the review of relevant literature, discussing the historiographic process in Communication Design, with special focus on the most recent history of the country, but also on the evolution of graphic production techniques in the second half of the twentieth century, as well as the national written press in the last quarter of the same century.

Afterward, the selection criteria and methodologies to be applied for the study of several cases were defined, resulting in a set of interviews, questionnaires and observation of artifacts that, after being analyzed, allowed the execution of a historiography of the impact of Desktop Publishing in the national written press.

After careful recording and analysis of technical and technological developments in the Portuguese written press, in the last decades of the twentieth century, it was possible to determine a set of changes that Desktop Publishing caused not only formally, but also in the workflow itself.

KEYWORDS

Desktop Publishing

History of Communication Design

Portugal in the late twentieth century

Process Evolution

*"If I waited for perfection,
I would never write a word."*

Margaret Atwood

LISTA DE ACRÓNIMOS E ABREVIATURAS

AA. VV.	<i>Autori Vari</i> (vários autores)
a.C.	antes de Cristo
CtF	<i>Computer to Film</i> (do computador para a película)
CtP	<i>Computer to Plate</i> (do computador para a chapa)
ed.	edição ou editor(a)
e.g.	<i>exempli gratia</i> (por exemplo)
et al.	<i>et alii</i> (e outros)
ibid.	<i>ibidem</i> (no mesmo lugar)
i.e.	<i>id est</i> (isto é)
l.	linha
ll.	linhas
org.	organizador
p.	página
para.	parágrafo
pp.	páginas
prod.	produtor(a)
s.d.	sem data
s.p.	sem página
tab.	tabela
T.L.	Tradução Livre
trad.	tradutor(a)
CCB	Centro Cultural de Belém
CMYK	Cyan Magenta Yellow black
CPU	Central Process Unit (Unidade Central de Processamento)
ENIAC	Electronic Numerical Integrator and Computer
EUA	Estados Unidos da América
FMI	Fundo Monetário Internacional
IADE	Instituto de Arte, Design e Empresa

IBM	International Business Machines Corporation
JN	Jornal de Notícias
MAAT	Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia
MIT	Massachusetts Institute of Technology
MUDE	Museu do Design e da Moda
PDL	Page Description Language
RIP	Raster Image Processor
RG	Renascença Gráfica
WYSIWYG	What You See Is What You Get

ÍNDICE GERAL

V	Agradecimentos
VII	Resumo
VII	Palavras-chave
IX	Abstract
IX	Keywords
XIII	Lista de Acrónimos e Abreviaturas
XIX	Índice de Figuras
XXIII	Índice de Tabelas

Capítulo I

1 INTRODUÇÃO

3	1. Introdução
4	2. Problemática
5	2.1. Questões de investigação
6	3. Hipótese
7	4. Objetivos
7	4.1. Objetivos gerais
7	4.2. Objetivos específicos
8	5. Desenho da investigação
9	5.1. Organograma do processo investigativo

PARTE I

Capítulo II

13 O PROCESSO HISTORIOGRÁFICO DO DESIGN DE COMUNICAÇÃO

15	Nota introdutória
15	1. História da História do Design de Comunicação em Portugal
17	2. Contributos para a Historiografia do Design de Comunicação portuguesa
18	2.1. Investigação académica
19	2.2. Publicações, catálogos e revistas
23	2.3. Outros contributos para a promoção de Design português
26	3. O modo de historiar
31	Síntese
33	Referências

Capítulo III

37 A EVOLUÇÃO DAS TÉCNICAS DE PRODUÇÃO GRÁFICA NA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XX

- 39 Nota Introdutória
- 39 1. A fotocomposição
- 41 2. Desktop Publishing
- 42 2.1. A evolução das tecnologias da computação
- 52 2.2. As ferramentas de produção gráfica
- 55 3. O processo de impressão offset
- 58 Síntese
- 60 Referências:

Capítulo IV

65 A IMPRENSA ESCRITA PORTUGUESA NO ÚLTIMO QUARTEL DO SÉCULO XX

- 67 Nota Introdutória
- 67 1. O rescaldo de abril de 1974
- 72 2. O novo “ambiente social”
- 73 Síntese
- 75 Referências

PARTE II

Capítulo V

81 METODOLOGIAS DE SELEÇÃO E ANÁLISE

- 83 Nota introdutória
- 83 1. Metodologias utilizadas
- 85 2. Critérios de seleção
- 86 3. Metodologia de análise
- 90 Síntese
- 92 Referências

Capítulo VI

95 UMA HISTORIOGRAFIA DO IMPACTO DA DESKTOP PUBLISHING NA IMPRENSA ESCRITA PORTUGUESA

- 97 Nota introdutória
- 97 1. O contexto técnico-tecnológico da imprensa escrita portuguesa nas últimas décadas do século XX
- 102 2. A relevância das técnicas e tecnologias no processo de produção gráfica na imprensa

103	2.1. Efeito que a mudança de ambientes técnico-tecnológicos teve no processo de trabalho
106	2.2. Principais diferenças entre os dois ambientes técnico-tecnológicos no design do jornal
107	2.2.1. Análise dos jornais
119	Síntese
121	Referências

Capítulo VII

123 CONCLUSÕES

125	Conclusões
129	Recomendações para futura investigação
131	Bibliografia

Capítulo VIII

147 APÊNDICES

149	A — Entrevistas
207	B — Questionário
221	C — Observação de Artefactos

ÍNDICE DE FIGURAS

CAPÍTULO I

Figura 1.

Organograma do processo investigativo. Fonte: Autor (2019)
página 9

CAPÍTULO II

Figura 1.

Fotografia do miolo d' O livr-o-mem – Paulo d' Cantos n' Palma d' Mão. Fonte: Blog Oficial da Academia FLAG (2013). Um livro a não perder: O livr-o-mem – Paulo d' Cantos n' Palma d' Mão. Consultado a 4 de março de 2020, disponível em: <https://academiaflag2011.wordpress.com/2013/03/27/um-livro-a-nao-perder-o-livr-o-mem-paulo-d-cantos-n-palma-d-mao/>
página 20

Figura 2.

Fotografia do miolo de Imprimere. Fonte: PORTUGUESE MATTERS (2018). IMPRIMERE. Consultado a 4 de março de 2020, disponível em: <https://www.portuguesematters.com/blog/2018/7/19/imprimere>
página 22

Figura 3.

Diploma desenhado por Alfredo Moraes (chefe da litografia da Imprensa Nacional) para a 1ª Exposição Nacional de Artes Gráficas (1913). Fonte: Imprensa Nacional-Casa da Moeda
página 24

CAPÍTULO III

Figura 1.

Esquema do principio básico da fotocomposição. Fonte: Bruno, M. H. (ed.) (1983). Pocket pal : a graphic arts production handbook. New York: Internacional Paper Company
página 40

Figura 2.

Osso de Ishango (vistas frontal, lateral direita, lateral esquerda e traseira). Fonte: ADIA-RBINS (2018). The first Ishango bone. ISHANGO. Consultado a 4 de dezembro de 2019, disponível em: <http://ishango.naturalsciences.be/EN/EN-Ishango-20.html>
página 43

Figura 3.

Exemplo de Quipu. Brooklyn Museum (s.d.). Quipu. Consultado a 4 de dezembro de 2019, disponível em: <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/46378>.
página 43

Figura 4.

Máquina Analítica de Babbage. Fonte: Science Museum London (2013). Babbage's Analytical Engine, 1834-1871. Consultado a 4 de março de 2020, disponível em: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Babbages_Analytical_Engine,_1834-1871._\(9660574685\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Babbages_Analytical_Engine,_1834-1871._(9660574685).jpg)
página 45

Figura 5.

Colossus. Fonte: Colossus (s.d.). Consultado a 4 de março de 2020, disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Colossus.jpg>
página 47

Figura 6.

ENIAC. Fonte: Classic shot of the ENIAC (s.d.). Consultado a 4 de março de 2020, disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Classic_shot_of_the_ENIAC.jpg
página 48

Figura 7.

Computador Xerox Alto. Fonte: Kozlenko, M. (2015). Xerox Alto computer. Wikimedia Commons. Consultado a 4 de dezembro de 2019, disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Xerox_Alto_computer.jpg
página 50

Figura 8.

Computador Apple Lisa e a sua GUI. Fonte: Ibáñez, A. (2012). Apple Lisa (Little Apple Museum). Flickr. Consultado a 4 de dezembro de 2019, disponível em: <https://www.flickr.com/photos/alvy/8032162544/> página 51

Figura 9.

Apple Macintosh apresentado em 1984. Fonte: Wichary, M. (2008). Macintosh. Flickr. Consultado a 4 de dezembro de 2019, disponível em: <https://www.flickr.com/photos/mwichary/2179402603> página 52

Figura 10.

Captura de ecrã do software PageMaker. Fonte: The Interface Experience (s.d.). Aldus Pagemaker, 1985. Consultado a 4 de março de 2020, disponível em: <http://interface-experience.org/objects/aldus-pagemaker/> página 53

Figura 11.

Esquema representando a letra e codificada em formato Postscript (à esquerda), através de 18 pontos, e em formato TrueType (à direita), através de 23 pontos de curvas bézier quadráticas. Fonte: Bringhurst, R. (2004). The Elements of Typographic Style (3ª ed.). Point Roberts, WA: Hartley & Marks. (Obra original publicada em 1992) página 54

Figura 12.

Esquema do processo de impressão offset. Fonte: Kipphan, H. (Ed.) (2001). Handbook of Print Media. Technologies and Production Methods. Berlim: Springer-Verlag página 57

Figura 13.

Esquema do RIP no fluxo de trabalho de prepress. Fonte: Kipphan, H. (Ed.) (2001). Handbook of Print Media. Technologies and Production Methods. Berlim: Springer-Verlag (Esquema adaptado) página 58

CAPÍTULO IV

Figura 1.

Capa do Jornal do Caso República em protesto contra o controlo da atividade jornalística (1975). Fonte: Hemeroteca Municipal de Lisboa (2005). Jornal do Caso República. N.º9. Consultado a 5 de dezembro de 2019, disponível em: <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/JornaldoCasoRepublica/JornaldoCasoRepublica.htm> página 68

Figura 2.

Artigo de demonstração da solidariedade do jornal Quotidien de Paris pelo encerramento do jornal República (1975). Fonte: Hemeroteca Municipal de Lisboa (2005). Jornal do Caso República. N.º9. Consultado a 5 de dezembro de 2019, disponível em: <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/JornaldoCasoRepublica/JornaldoCasoRepublica.htm> página 69

Figura 3.

Divulgação do Projeto Jesuíno no Jornal Novo (5 de agosto de 1975). Fonte: Alves, M. (2013). JORNAL NOVO retratos p.b. 1975/76 (79/254). Rua do Jardim 7. Consultado de 5 de dezembro de 2019, disponível em: <http://ruadojardim7.blogspot.com/2013/07/jornal-novo-retratos-pb-197576-79254.html> página 70

CAPÍTULO V

Figura 1.

Sistema de classificação de tipos de Ellen Lupton. Fonte: Lupton, E. (2004). Thinking with type: a critical guide for designers, writers, editors & students. Nova Iorque: Princeton Architectural Press página 90

CAPÍTULO VI

Figura 1.

Exemplo de lauda utilizada do jornal Expresso. Fonte: Cortesia de Jorge Barbosa (2019)
página 99

Figura 2.

Fotografia do espaço de trabalho dum designer para a produção dum jornal via fotocomposição. Fonte: Cortesia de Jorge Barbosa (2019)
página 100

Figura 3.

Esboços para a paginação do Diário de Lisboa em desktop publishing. Fonte: Cortesia de Fernando Coelho
página 103

Figura 4.

Esboços para as primeiras páginas do Diário de Lisboa em desktop publishing. Fonte: Cortesia de Fernando Coelho
página 105

Figura 5.

Primeira página do jornal Semanário Ano 9 Número 523. Fonte: Semanário, 523 (1993, 27 de novembro)
página 106

Figura 6.

Esquema de exemplo de grelha utilizada no número 20421 do Diário de Lisboa. Fonte: Autor (2019)
página 108

Figura 7.

Esquema de exemplo da composição de página no número 20421 do Diário de Lisboa. Fonte: Autor (2019)
página 108

Figura 8.

Página de exemplo do número 20421 do Diário de Lisboa. Fonte: Diário de Lisboa, 20421 (1980, 29 de novembro)
página 109

Figura 9.

Pormenor da marca gráfica do número 1 do Diário de Lisboa. Fonte: Casa Comum (s.d.). Diário de Lisboa. Consultado a 31 de dezembro de 2019, em: <http://casacomum.org/cc/visualizador?passa=05739.003.00364>
página 110

Figura 10.

Pormenor da marca gráfica do número 23377 do Diário de Lisboa. Fonte: Diário de Lisboa, 23377 (1990, 29 de novembro)
página 110

Figura 11.

Esquema de exemplo de grelha utilizada no número 1 do Público. Fonte: Autor (2019)
página 111

Figura 12.

Esquema de exemplo de grelha utilizada no número 1 do Público. Fonte: Autor (2019)
página 112

Figura 13.

Primeira página do número 1 do Público. Fonte: Público, 1 (1990, 5 de março)
página 112

Figura 14.

Esquema de exemplo de grelha utilizada no número 532 do Expresso. Fonte: Autor (2019)
página 113

Figura 15.

Esquema de exemplo da composição de página do número 532 do Expresso. Fonte: Autor (2019)
página 113

Figura 16.

Página de exemplo do número 532 do Expresso. Fonte: Expresso, 532 (1983, 8 de janeiro)
página 113

Figura 17.

Esquema de exemplo de grelha utilizada no número 1054 do Expresso. Fonte: Autor (2019)
p.114

Figura 18.

Página de exemplo do número 1054 do Expresso. Fonte: Expresso, 1054 (1993, 9 de janeiro)
página 115

Figura 19.

Primeira página do número 1 do Semanário. Fonte: Semanário, 1 (1983, 26 de novembro)
página 116

Figura 20.

Esquema de exemplo da
composição de página do
número 1 do Semanário. Fonte:
Autor (2019)

página 117

Figura 21.

Primeira página do número
523 do Semanário. Fonte:
Semanário, 523 (1993, 27 de
novembro)

página 118

Figura 22.

Página de exemplo do número
523 do Semanário. Fonte:
Semanário, 523 (1993, 27 de
novembro)

página 118

ÍNDICE DE TABELAS

CAPÍTULO V

Tabela 1.

Quadro de identificação do
jornal. Fonte: Autor (2019)
página 85

Tabela 2.

Exemplo de tabela de análise
comparativa das entrevistas.
Fonte: Autor (2019)
página 87

Tabela 3.

Exemplo de tabela de análise
do questionário. Fonte: Autor
(2019)
página 88

Tabela 4.

Exemplo de grelha de análise
do jornal. Fonte: Autor (2019)
página 89

1. INTRODUÇÃO

Desde a última década do século XX, a atividade historiográfica em redor do Design de Comunicação aumentara. No entanto, são escassos os registos que contemplam as técnicas e, sobretudo, as tecnologias associadas ao Design de Comunicação, não havendo uma atenção cuidada aos artefactos produzidos nem ao fluxo de trabalho associado.

É notória a mudança nos processos de produção gráfica da imprensa escrita portuguesa, após o advento da *Desktop Publishing*. Deste modo, torna-se clara a necessidade de fazer um registo e análise cuidados do impacto dessa mesma evolução técnica-tecnológica, que comprove as mudanças significativas que se fizeram notar após o marco da *Desktop Publishing*.

A presente investigação insere-se no campo científico do Design de Comunicação, focando-se na História do Design de Comunicação e nas Tecnologias do Design de Comunicação, com o intuito de discorrer sobre a evolução das técnicas e tecnologias de produção gráfica na imprensa escrita portuguesa, de modo cronológico.

O estudo em questão inicia-se por um enquadramento teórico do processo historiográfico do Design de Comunicação, de modo a compreender o processo e o próprio modo do fazer; seguido pela evolução das técnicas de produção gráfica na segunda metade do século XX, para que se tornasse claro o conhecimento das principais técnicas de produção gráfica na imprensa escrita nesse período; por último, são aprofundados os conhecimentos sobre a imprensa escrita portuguesa no último quartel do século XX, com o intuito de entender dum modo mais lato o desenvolvimento da imprensa nacional nesse mesmo período.

Em seguida, prossegue-se para a parte de investigação empírica da dissertação, onde se definem quais as melhores abordagens para a recolha de informação e análise de dados; chegando então ao momento em que se procede à realização duma historiografia do impacto da *Desktop Publishing* na imprensa escrita portuguesa, de modo a tentar confirmar a permissão para a presente investigação.

A presente investigação partiu, por um lado, de um grande interesse pessoal sobre a História do Design de Comunicação e das tecnologias de computação, mas também, do hiato identificado na História do Design de Comunicação, relativo ao impacto das tecnologias no processo de criação/produção gráfica.

A dissertação apresentada pretende explicar todo o processo investigativo, tornando claros todos os resultados obtidos.

2. PROBLEMÁTICA

Independentemente de qualquer crença ou escola filosófica, é impossível negar que o mundo esteja em constante mudança, bastando olhar de modo extrospectivo ou introspectivo para o comprovar. Caso disso é o próprio Homem e os processos e objetos que desenvolve para o auxiliar. Esses mesmos processos e objetos, viriam a fazer com que o século XX marcasse a criação dum novo ambiente, intangível, digital, que viria a criar um novo “contexto sociocomunicacional” (Garcia *et al*, 2018, p.12).

Essa evolução técnica-tecnológica corresponde precisamente aos avanços computacionais, assim como ao surgimento da técnica de *Desktop Publishing* e da própria *internet*, no último quartel do século passado. No entanto, se é certo que teve impacto em Portugal e no campo do Design de Comunicação, as suas consequências nos processos de produção gráfica da imprensa escrita portuguesa parecem passar despercebidas, não havendo um registo cuidado dessa mesma evolução e efeito no meio.

Assim sendo, revela-se necessária o registo e análise do impacto da evolução técnica-tecnológica ocorrida aquando da adopção da técnica de *Desktop Publishing* na imprensa escrita em Portugal. Sendo um dos objetivos da História encontrar essas mesmas mudanças e tentar explicá-las (Barata, 2003), a presente investigação assenta numa historiografia da adopção dessa mesma técnica na imprensa escrita portuguesa.

Para tal, revela-se necessário não só entender o processo historiográfico no Design de Comunicação, mas também a evolução das técnicas de produção gráfica na segunda metade do século XX e o estado da imprensa escrita em Portugal no último quartel do mesmo século. Reunida essa informação, torna-se possível compreender qual(is) a(s) melhor(es) abordagem(ens) para a historiografia do impacto da *Desktop Publishing*, na imprensa escrita portuguesa.

2.1. QUESTÕES DE INVESTIGAÇÃO

Considerando a temática da presente investigação, é possível apontar as seguintes questões de investigação mais diretas:

- Qual a importância da *Desktop Publishing* no processo de produção gráfica da imprensa escrita portuguesa?
- Pode uma historiografia dos processos de produção gráfica da imprensa escrita portuguesa explicar o impacto da *Desktop Publishing*?

Pensando nas questões de investigação levantadas e em todo o processo investigativo, notou-se necessário levantar algumas questões em complemento às anteriormente descritas:

- Pode uma historiografia dos processos de produção gráfica da imprensa escrita portuguesa contribuir para a História do Design de Comunicação?
- Qual a melhor abordagem para produzir uma historiografia de Design de Comunicação?

3. HIPÓTESE

Sendo notada a falta dum registo e análise do impacto da *Desktop Publishing* na produção gráfica da imprensa escrita portuguesa, a presente investigação assenta na hipótese de que:

- O advento da *Desktop Publishing* causou mudanças significativas na produção da imprensa escrita em Portugal.

4. OBJETIVOS

4.1. OBJETIVOS GERAIS

- Fazer um levantamento das mudanças ocorridas com a adoção duma nova técnica de produção gráfica na imprensa escrita em Portugal.

4.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Demonstrar o impacto da *Desktop Publishing* nos processos de produção gráfica da imprensa escrita portuguesa.
- Demonstrar a importância das tecnologias nos processos de produção gráfica no Design de Comunicação.

5. DESENHO DA INVESTIGAÇÃO

Na presente dissertação teórica, abordaram-se metodologias de carácter sobretudo qualitativo, com abordagens intervencionistas e não-intervencionistas. Não obstante, dependendo do rumo que a investigação tomasse, considerou-se pertinente a integração doutros referenciais metodológicos, se assim visto pertinente.

A investigação consistiu numa aplicação adequada de métodos, de modo a obter uma recolha e tratamento de dados diversificada. Os métodos seleccionados para as fases iniciais da dissertação tiveram facetas diversificadas, culminando numa triangulação metodológica.

Na fase exploratória, foram utilizados métodos como a crítica da literatura, de modo a melhor contextualizar o tópico investigativo, partindo também para o estudo de casos, sendo este suportado por entrevistas, questionário e observação de artefactos.

Para a fase generativa, considerou-se uma abordagem metodológica através da análise de conteúdos, de modo a sintetizar sistematicamente a informação recolhida para facilitar na consulta e análise dos dados. Por fim, na fase de avaliação, procedeu-se a uma triangulação metodológica, com o intuito de verificar se os resultados obtidos através dos vários métodos coincidem, buscando verificar a veracidade dos mesmos.

De modo a facilitar o entendimento de todo o processo investigativo, esboçado no presente capítulo, foi criado um organograma do mesmo, como é possível conferir na *Figura 1.* do presente capítulo.

5.1. ORGANOGrama DO PROCESSO INVESTIGATIVO

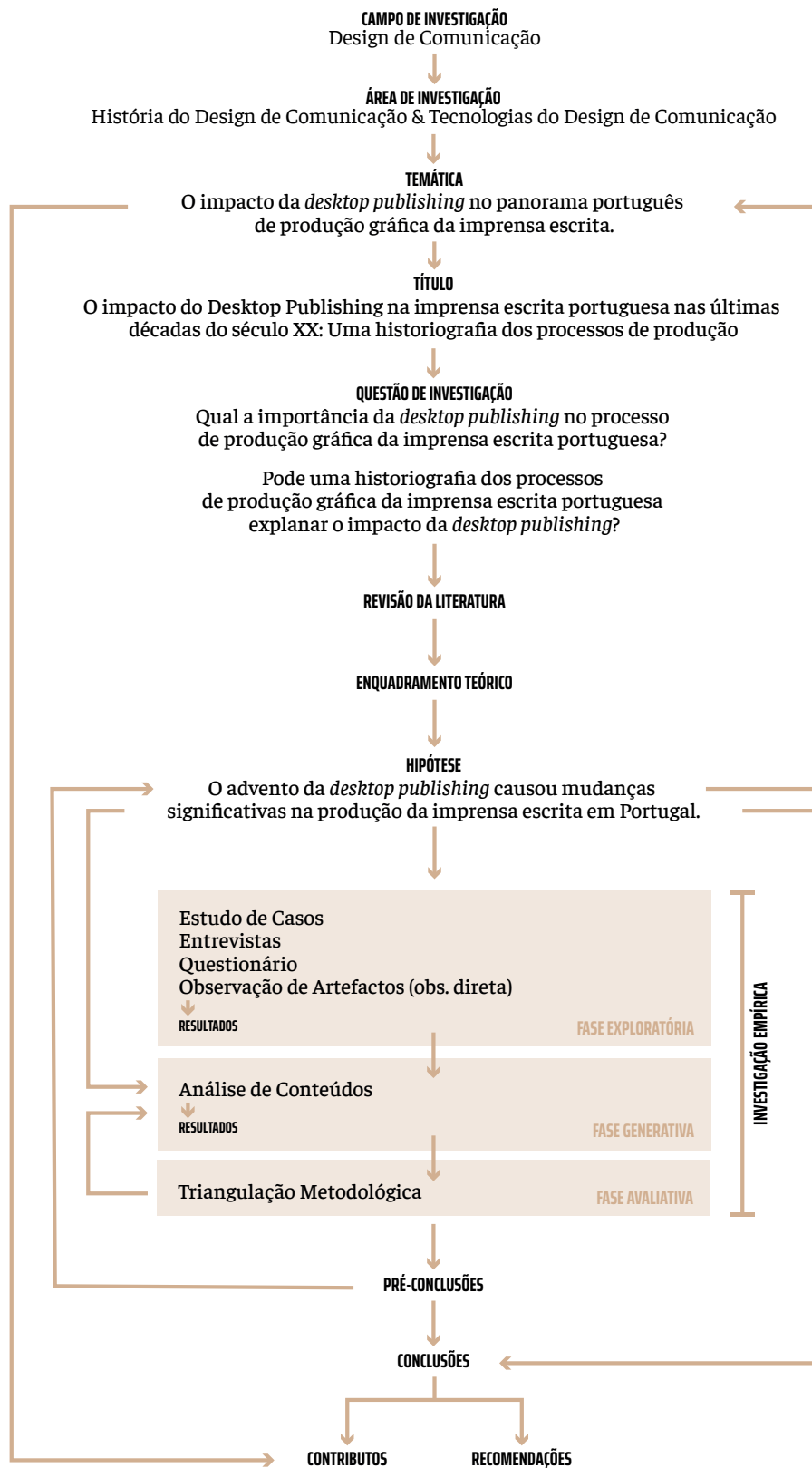


Figura 1. Organograma do processo investigativo.
Fonte: Autor (2019)



PARTE I



ENQUADRAMENTO TEÓRICO

O PROCESSO HISTORIOGRÁFICO DO DESIGN DE COMUNICAÇÃO

Páginas 10-11

Fotografia duma mesa
de trabalho no período
de fotocomposição.

Fonte: cortesia de Jorge
Barbosa

NOTA INTRODUTÓRIA

“Historiar implica trazer à luz situações do passado, reais ou imaginadas e torná-las compreensíveis no presente como uma memória que se estende ao futuro.” (Barbosa, 2011, p.35)

Sendo esta uma dissertação de teor histórico, considerou-se pertinente um estudo sobre o estado da arte da historiografia do Design de Comunicação em Portugal, buscando compreender o seu processo e o próprio modo do fazer, para auxiliar no discorrer do tema em questão.

Para tentar compreender o seu processo historiográfico, partiu-se para a contextualização do percurso da História do Design de Comunicação portuguesa, *i.e.*, a evolução da História do Design de Comunicação enquanto disciplina independente da História da Arte. Foi também dado destaque a alguns contributos relevantes para a evolução da historiografia do Design de Comunicação no país, de modo a tentar elucidar o seu percurso. Para que, por último, fosse discutido o próprio modo de historiar.

1. HISTÓRIA DA HISTÓRIA DO DESIGN DE COMUNICAÇÃO EM PORTUGAL

Surgindo dentro dos meios da História da Arte e da História da Arquitetura (Silva, 2017), a História do Design urge ser a sua própria disciplina, e não apenas uma “simples herdeira (da história da arte)” (Gomes, 2016, p. 79). Essa mesma independência, em Portugal, acontece tardiamente já na última década do século passado — refletindo algum descoro na valorização da disciplina, (ao longo do século) (Barbosa, 2011) —, havendo contudo registos seus anteriores a esse período, precisamente em publicações de História da Arte (Silva, 2017) e noutras iniciativas passageiras, como exposições e conferências (Quintela, 2014).

Esse interesse, que parece despertar na década de 1990, surge associado, por um lado a desenvolvimentos na investigação e no próprio ensino do design, mas também no surgimento de novas atividades dentro da comunidade profissional, como a crítica e curadoria, assim como a edição e comissariado (Quintela, 2014). Muito devido, segundo Moura (2010), à expansão do ensino em design a mestrados e doutoramentos, mas também ao aparecimento do computador pessoal, que permitiu a criação e especialização de novas atividades profissionais na área.

Tendo em conta os progressos apresentados, é possível compreender que a historiografia do Design portuguesa se acabaria por ramificar em duas áreas contributivas para o seu desenvolvimento: uma primeira, mais aca-

démica, ligada à investigação, através de dissertações e teses, bem como encontros e outras atividades de disseminação, de grande produção de informação, mas fechada no seu meio; e uma segunda, mais coloquial, através de iniciativas mais pontuais — publicações, exposições, entre outras —, que apesar da sua efemeridade, mostravam ter um maior impacto na sua divulgação. (Silva, 2017)

Apesar de ser na academia, que existia a maior produção de conhecimento, a sua disseminação caía escassa em termos de alcance. Talvez “por um lado pela quantidade de trabalho produzido, por outro pela falta de plataformas de diálogo entre as universidades” (Silva, 2017, p.47). Acompanhar a sua produção também se revela custoso, desconhecendo o que é (ou foi) estudado sobre determinado assunto, à excepção de pequenos grupos que se dedicam a esmiuçar certos assuntos, mas que acabam vendo os resultados como apenas seus, acabando por reduzir o acesso aos mesmos. (Moura, s.d. a) Mário Moura dá, a título de exemplo, o caso de Victor Palla, cuja historiografia a nível académico se demonstraria de difícil acesso, enquanto que, através de iniciativas mais informais, como é o caso da Coleção D, onde o designer está patente, se apresentam como iniciativas mais democráticas e, por consequência, mais efectivas.

O próprio modo de historiar também acabara por ir evoluindo, despreendendo-se das metodologias associadas à História da Arte e aproximando-se de outros campos de estudo com preocupações mais ligadas à relação do Homem com o seu meio e objetos. (Gomes, 2016)

Partindo dum discurso dum certo heroísmo, focado nas noções de autoria, “estética pessoal” e percurso biográfico, de certos designers (Quintela, 2014), grande parte das atividades de promoção do design português surgiam inicialmente desse modo. Contudo, se por um lado, a vida pessoal, percurso e relação com a obra, se mostram componentes importantes para o entendimento do artista e obra(s), o mesmo não é necessariamente certo no caso do designer. Todavia, essas informações mostram-se interessantes para ajudar a entender o design do ponto de vista social, num determinado período, ajudando a contextualizar determinadas obras (e até mesmo processos) num contexto sócio-político. (Silva, 2017)

Do virtuoso “artista” designer e valor estético da(s) sua(s) obra(s), começam a associar-se outros pontos de estudo, vindos das ciências sociais, como a análise do significado cultural de artefactos e uma visão mais imersiva do utilizador e do próprio ciclo de consumo do objeto (ou serviço), permitindo análises mais aprofundadas sobre o artefacto, em todas as suas dimensões. (Gomes, 2016)

O aumento do interesse e das atividades culturais em torno do design, acabaram por se refletir também nos próprios espaços expositivos. Com

a multiplicação de exposições e outras atividades, desde 2000, em galerias e museus dedicados (ou quase) ao design, também esses aumentando. Caso disso é o MUDE, que saíra do CCB, para um espaço próprio na baixa de Lisboa, em 2009 (e que atualmente se encontra fora de portas, devido a obras de requalificação do edifício), havendo um aumento no número de atividades de dinamização; mas também o nascimento de novos espaços, como é “caso da Galeria Quadra, em Matosinhos, e do Museu do Artesanato e do Design de Évora (MADE), ambos em 2011”. (Quintela, 2014, p.12)

Além dos espaços físicos, também as publicações periódicas e livros, e mesmo os blogues, acabaram por se tornar em mediadores na disseminação e reflexão da História do Design, revelando-se, estes últimos, em oportunidades para as novas gerações colaborarem na historiografia do Design portuguesa. (Silva, 2017)

2. CONTRIBUTOS PARA A HISTORIOGRAFIA DO DESIGN DE COMUNICAÇÃO PORTUGUESA

A História do Design de Comunicação portuguesa surge, como apontado anteriormente, de entre outras áreas da História em geral — nomeadamente da Arquitetura e da Arte —, pelo que, para desenhar o seu percurso revela-se necessário voltar a essas mesmas áreas. No entanto, e sendo este um capítulo contextual, optou-se por mapear a Historiografia do Design de Comunicação portuguesa apontando alguns dos contributos mais significativos, sem retroceder a um período cronológico muito anterior. Pretendendo deste modo, fazer uma explanação menos exaustiva, mas que permita compreender este percurso.

Manuel Rio Carvalho surge como um dos primeiros nomes a se debruçar sobre a história daquelas que eram consideradas as artes menores — donde se incluíam as artes gráficas —, apresentando, em 1954, *Tentativa de caracterização e valorização de l'Art Nouveau através das artes decorativas* — tema da sua tese de licenciatura em Ciências Históricas e Filosóficas. (Silva, 2017; Souto, 2011)

Nas décadas seguintes, surgem algumas referências ao Design em Portugal, nas obras de José Augusto França, apresentando em 1967 *A arte em Portugal no séc. XIX* (volumes I e II), e em 1974 *A arte em Portugal no séc. XX* (Barbosa, 2011), ao dedicar “um capítulo individual não só às Artes Decorativas como às Artes Gráficas, algo inédito em Portugal.” (Silva, 2017, p.38)

Já em meados dos anos 1980 e 1990, os contributos partem da geração influenciada pelos pioneiros apresentados anteriormente, destacando-se as publicações e investigações de Maria Helena Souto e de Rui Afonso Santos. (*ibid.*)

Contudo, como discutido anteriormente, esses processos de “patrimonialização” — assim apelidados por Pedro Quintela (2014) — começaram a surgir de modo mais efetivo na última década do século XX, e através de várias frentes. Optou-se, assim sendo, por definir esses contributos em três categorias: investigação académica, dedicada aos contributos da academia; publicações, catálogos e revistas, de índole mais informal; e outras atividades de promoção do design português, como exposições e demais efémeras.

2.1. INVESTIGAÇÃO ACADÉMICA

De entre as três categorias definidas, a investigação académica — dissertações e teses, mas também colóquios, conferências, encontros e outros meios de apresentação de investigação — é a que apresenta uma maior produção de informação. O aumento de alunos em cursos de mestrado e doutoramento em design, representa um grande número de publicações que, apesar do seu foco não ser sempre na História do Design, acabam por contribuir para o seu desenvolvimento. (Silva, 2017)

Ainda na última década do século passado, as dissertações de Rui Afonso Santos (1994), *O design e a decoração em Portugal: exposições e feiras: os anos vinte e trinta*, e de Maria Helena Souto (1995), *Portugal nas Grandes Exposições, 1851-1900*, pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da UNL, surgem como contributos de referência para a História do Design em Portugal. (*ibid.*)

Silva (2017) aponta a existência de áreas temáticas entre as dissertações e teses, categorizando essas mesmas publicações em três tipos, fundamentando-o com exemplos: por um lado, as de carácter biográfico — apontando a tese de doutoramento de Maria João Bom, *A praxis e a teoria no design gráfico de Robin Fior* —; as de carácter temporal, geográfico ou de objeto — como as teses de doutoramento de Victor Almeida, *O Design em Portugal, um Tempo e um Modo*, e de Pedro Carvalho de Almeida, *Brand archives: the rescuing of locally specific brand imagery as a graphic design response to the globalization of visual identity* —; e as de carácter reflexivo e instrumental — como a dissertação de doutoramento de Sílvia Rala, *O Novo Ciclo de Vida dos Objetos Gráficos. Museu Virtual do Cartaz Cultural*.

Além das demais, os vários eventos que se vieram desenvolvendo dentro da academia, especialmente desde a última década do século passado, revelam-se também como contributos relevantes. Mesmo que nem sempre se relacionem diretamente com a História do Design de Comunicação portuguesa, contribuem para a constituição dum corpo crítico da disseminação da investigação em Design de Comunicação (Silva, 2017). Ademais, as provas de mestrado e doutoramento, assim como as conferências de mestrados e revistas de publicação científica, que acontecem ao nível das

Universidades e Institutos Politécnicos também se mostram úteis para a disseminação da disciplina e, por vezes, da sua história.

Dentro dos eventos que nascem no país ou têm edições em território nacional, começa-se por destacar o evento *Falando do Ofício* (1986) (Silva, 2017) e os congressos da SOPCOM — Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação (desde 1999), ainda no último milénio. A partir do século XXI, realça-se o festival de design OFFF (acontecendo em Lisboa, em 2008), o Encontro de Tipografia (desde 2010), o Congresso AGI — Alliance Graphique Internationale (edição de 2010, no Porto), o Algarve Design Meeting (desde 2011), o ENED — Encontro Nacional de Estudantes de Design (desde 2012), os Encontros de Design de Lisboa/Lisbon Design Meetings (desde 2014), e ainda a edição de 2019 da Conferência Internacional The Arts in Society (na Escola Superior de Educação de Lisboa), a primeira edição da Porto Design Biennale (em setembro), em outubro o TIPO Um Encontro de Impressores Tipográficos (em Ponta Delgada). Por fim, em janeiro de 2020 a conferência Post Digital Letterpress Printing (no Porto).

Contudo, e como discutido anteriormente, acompanhar todas estas publicações, revela-se custoso, muito em conta à falta de disponibilidade pessoal para filtrá-las, sendo muito difícil estar a par de tudo o que é produzido na academia, a menos que haja essa capacidade de filtragem ou que as publicações cheguem diretamente aos interessados. (Silva, 2017)

2.2. PUBLICAÇÕES, CATÁLOGOS E REVISTAS

De entre as várias publicações sobre Design de Comunicação portuguesas, os catálogos de exposição surgem como um dos grandes contributos para a sua historiografia, disponibilizando informações não só sobre as obras/designers, mas também sobre o contexto de época (Quintela, 2014). Ana Sofia Silva (2017, p.36), na sua dissertação de mestrado enumera algumas dessas publicações, de entre as quais:

Thomaz de Mello Tom 45 anos de actividade 1928-1973, associado à exposição retrospectiva homónima realizada no Palácio Foz em Lisboa em Junho de 1973, *Bernardo Marques 1898-1962* de Marina Barrão Ruivo editado pela Editorial Presença em 1993, *Sebastião Rodrigues, Designer*, associado à exposição homónima na Fundação Calouste Gulbenkian em Lisboa inaugurada em Julho de 1995, *Bernardo Marques 1898-1998: obra gráfica*, associado à exposição homónima na Fundação Calouste Gulbenkian em Lisboa em 1998, *João Machado e a Criação Visual* de Bernardo Pinto de Almeida editado pelo Campo das Letras em 2000, *Daciano da Costa, designer*, coordenado por João Paulo Martins e editado pela Fundação Calouste Gulbenkian em 2001, *Sena da Silva*,

coordenado por Bárbara Coutinho e editado pela Fundação Calouste Gulbenkian em colaboração com o Centro Português de Design (CPD) em 2009, *António Garcia, Designer Zoom In / Zoom Out*, catálogo da exposição homónima no MUDE - Museu do Design e da Moda em Lisboa inaugurada em abril de 2010, *Daciano da Costa, professor*, vários autores, editado pela Caleidoscópio em 2013, *O design possível: Eduardo Afonso Dias, 50 anos de profissão*, associado à exposição homónima no MUDE - Museu do Design e da Moda em Lisboa inaugurada em abril de 2014, *Maria Keil: itinerários artísticos*, associado à exposição homónima no Museu da Presidência em Lisboa inaugurada em Julho de 2014, e *José Brandão, designer — Cultura e Prática do Design Gráfico*, vários autores, editado pela Fundação Calouste Gulbenkian em dezembro de 2014. (Silva, 2017, p.36)

Além das demais, ainda sobre o tema biográfico, é importante referir algumas colecções de designers portugueses lançadas ainda nesta década. Lançada em 2011, a *Colecção D*, coordenada por Jorge Silva, dedica-se à apresentação de vários designers/grupos, envolvendo desde nomes mais históricos a designers mais recentes. Esta, segue o modelo da coleção francesa *Designer&Design*, apresentando-se num formato despretensioso e preço acessível. (Moura, s.d. a)

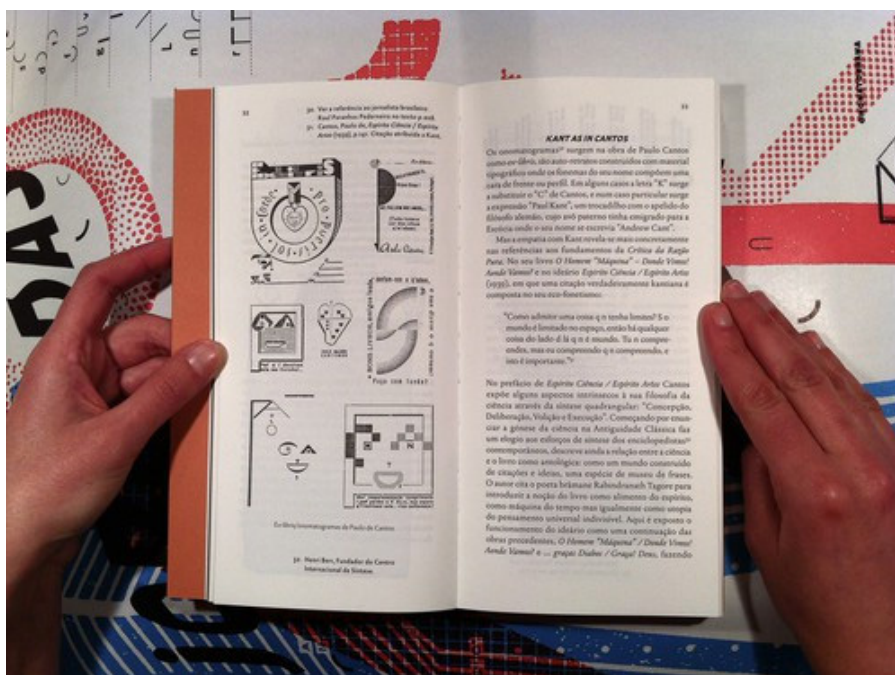


Figura 1. Fotografia do miolo d' *O livro-o-mem – Paulo d' Cantos n' Palma d' Mão*. Fonte: Blog Oficial da Academia FLAG (2013). Um livro a não perder: *O livro-o-mem – Paulo d' Cantos n' Palma d' Mão*. Consultado a 4 de março de 2020, disponível em: <https://academiaflag2011.wordpress.com/2013/03/27/um-livro-a-nao-perder-o-livro-o-mem-paulo-d-cantos-n-palma-d-mao/>

Pelo atelier Barbara Says nasce, em 2013, *O livro-o-mem – Paulo d' Cantos n' Palma d' Mão* (Figura 1), uma compilação de informações e obras recolhidas de Paulo de Cantos. Este interesse “surge precisamente por causa dos livros, manuais didácticos, opúsculos, que editou freneticamente desde os

anos 20 do século passado até morrer. São livros sobre os mais diversos temas - linguística, geografia, anatomia, literatura, matemática, folclore – e cuja particularidade é a forma como aproveitou a composição tipográfica para criar esquemas, desenhos estilizados, mapas antropomórficos.” (Martins, 2013, para.2)

Para além da *Colecção D e d'O Livr-o-mem*, destaca-se também a *Colecção Designers Portugueses*, lançada pelo jornal *Público* em 2016, com coordenação de José Bártolo e editada pela ESAD IDEA e pela Verso da História. Consiste em treze volumes, cada um dedicado a um designer português, desde designers de produto, moda e também de comunicação, tendo como objetivo “divulgar o trabalho dos designers mais relevantes para a compreensão da evolução histórica do design português, desde o início do século XX até aos nossos dias.” (ESAD MATOSINHOS, s.d. b)

Assim como os catálogos de exposições, as publicações autorais ou coletâneas também se mostram como grandes contributos para a Historiografia do Design de Comunicação, notando-se os contributos de Maria Helena Souto, que em 1983, a convite, escreve sobre a decoração em Portugal para a Grande Enciclopédia Portuguesa Brasileira, e em 1992 para a Enciclopédia Temática Portugal Moderno, um capítulo chamado *Design em Portugal. 1980-1990 — Dispersão Pluralista*; e de Rui Afonso Santos, em 1995, ao escrever um capítulo dedicado ao design para a História da Arte portuguesa, apelidado d'O *Design e a decoração em Portugal, 1900-1994*. (Silva, 2017)

Pelas mãos do Centro Português de Design, é publicado em 1993, *Design em Aberto, uma Antologia*, e no final do século *O tempo do design - Anuário 2000*. (ibid.)

Em 2009 é publicada a *História do Design em Portugal I*, de Maria Helena Souto, com prefácio de José-Augusto França. Sobre esta coletânea, Leonor Ferrão (2009, p.293) escreve em recensão crítica que “falta-lhes um fio condutor, para além do que é sugerido pelo contexto disciplinar indicado no título, apesar de alguns textos se posicionarem em territórios de fronteira ou para além da fronteira do campo disciplinar do design. Falta, também, um texto que explicita os critérios que presidiram à selecção e ao alinhamento propostos” e que “A complexidade dos textos e os espaços que deixam por preencher, se olharmos de novo para o título da colectânea, onde se anuncia uma narrativa estruturada sequencialmente, não parecem estar ao alcance da maioria dos estudantes de Design”. Contudo, ressalva também o mérito de Maria Helena Souto aquando da escolha de prefaciador, pela capacidade de “ter conseguido publicar os seus ensaios” e “por ter sabido vencer o silêncio que costuma pairar sobre a maior parte da produção científica em Portugal nas áreas da história da arte (e do design)”. (Ferrão, 2009, p.296)

O contributo seguinte parte de Margarida Fragoso, em 2012, ao publicar *Design Gráfico em Portugal. Formas e expressões da cultura visual do século XX*, a partir da sua tese de doutoramento feita em 2009, de onde se destacam as entrevistas a actores significantes pela sua variedade de intervenientes e valor do seu registo, inclusive para futuras investigações.

Num registo diferente, surge a *Colecção Design Português* em 2015, coordenada por José Bártolo. Editada pela ESAD e a Verso da História e distribuída pelo jornal *Público*, consiste em oito volumes, organizados cronologicamente, desde o século XX até à atualidade, “com o objetivo de colmatar a quase total ausência de obras de referência sobre a história do design contemporâneo em Portugal.” (ESAD MATOSINHOS, s.d. a)

Nota-se também interessante incluir *Imprimere* (Figura 2.), por ser uma obra dedicada integralmente às técnicas, o que a diferencia das demais. Publicada em 2018, surge no âmbito das comemorações para os 250 anos da Imprensa Nacional, através da parceria da Imprensa Nacional-Casa da Moeda com a ESAD Matosinhos e a Câmara Municipal de Matosinhos, resultando na compilação de materiais, documentos e memórias das artes gráficas em Portugal. (AA. VV., 2018)



Figura 2. Fotografia do miolo de *Imprimere*. Fonte: PORTUGUESE MATTERS (2018). *IMPRIMERE*. Consultado a 4 de março de 2020, disponível em: <https://www.portuguesematters.com/blog/2018/7/19/imprimere>

Em adição às obras apresentadas, verifica-se necessária a referência a várias revistas que, apesar da sua temática nem sempre ser em redor do Design de Comunicação, ou mesmo do Design de modo lato, contribuem por vezes para dar a conhecê-lo em Portugal.

Começa-se por destacar duas revistas que surgiram ainda durante o Estado Novo, a *Mundo Gráfico* e a *Vértice*, surgindo em 1940 e 1942 respetivamen-

te. Ambos os conteúdos editoriais das revistas se relacionavam com uma certa vertente cultural, focando-se a *Mundo Gráfico* sobretudo na discussão de modas e atividades portuguesas, num sentido mais nacionalista (Mangorrinha, 2014), enquanto que a *Vértice* se mostrava como uma publicação de resistência cultural ao governo da época, contribuindo também para a prática historiográfica de rigor científico (Sousa, s.d.).

Já nas últimas décadas do século surgem as revistas *MID - Dimensão, Design e Arquitectura* (1982) e a *Flirt* (1998), começando talvez a mostrar o início do aumento das revistas artístico-culturais.

Na primeira década deste milénio nascem a *Umbigo*, em 2002, participando na disseminação e até organização de atividades de apresentação artística (Umbigo, s.d.), e a *ATTITUDE*, uns anos depois, sobre as temáticas de Arte, Arquitetura, Design, estilo de vida e Interiores, focando-se na experiência do utilizador ao consultar a revista (ATTITUDE, s.d.)

Em 2011 surgem a *Design Magazine*, funcionando em meio digital através do *website* e das redes-sociais, onde é dedicada uma categoria ao Design de modo lato, surgindo por vezes alguns artigos relativos ao Design de Comunicação; e a *Pli*, por José Bártolo e Sérgio Afonso, na ESAD Matosinhos, no entanto:

(...) a revista não se circunscreve a um espaço impresso de ancoragem da produção de uma escola, antes reflete a consciência de uma escola superior de artes e design em estabelecer aberturas, dobras e ligações com o que faz a arte e o design na contemporaneidade. (ESAD MATOSINHOS, s.d. c, para.3)

A publicação seguinte a destacar é a *ROOF – An IN & OUT Magazine* (2016), cujas temáticas, tal como a *ATTITUDE*, funcionam em redor do design, arte, arquitetura e *lifestyle*.

Por fim, é importante também referir as revistas *Electra*, da Fundação EDP, e a *Prima*, da Trust in News, lançadas em 2018, em segmentos diferentes. Contudo, ambas costumam dedicar algum espaço à divulgação de trabalho projetual, por vezes gráfico, acrescentando a *Electra* uma perspectiva crítica aos seus artigos.

2.3. OUTROS CONTRIBUTOS PARA A PROMOÇÃO DE DESIGN PORTUGUÊS

As atividades relacionadas à preservação de memória como as de curadoria e museologia — cujo aumento se deve em parte ao crescente interesse pelas práticas projetuais, especialmente com a entrada neste século, como fora notado no primeiro ponto do presente capítulo — e até mesmo de colecionismo privado, notam-se como um diferente tipo

de contributo, mas também bastante importante, para a preservação da memória, e consequentemente para a Historiografia do Design de Comunicação português.

Além das várias exposições que deram origem aos catálogos apresentados anteriormente, é possível destacar outras mais. O contexto expositivo ao nível do Design — ou das artes gráficas, assim apelidadas à época — durante grande parte do século XX, até à queda do regime do Estado Novo, era escasso, sendo possível, no entanto, destacar a *Exposição Nacional de Artes Gráficas*, realizada em 1913 (*Figura 3.*), o Pavilhão de Portugal na *Exposição Mundial* de 1958, em Bruxelas, com montagem e interiores por Frederico George, Fred Kradolfer e Daciano da Costa (UNICOM IADE, s.d. b), e a 1ª e 2ª *Exposição de Design Português*, em 1971 e 1973 respetivamente, organizadas por Maria Helena Matos (UNICOM IADE, s.d.a).

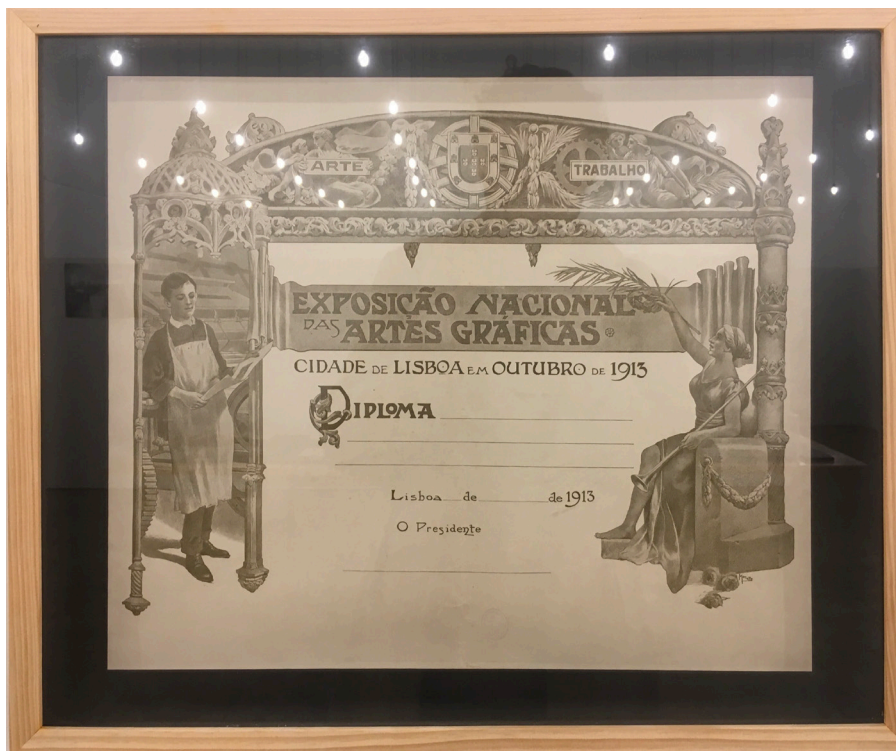


Figura 3. Diploma desenhado por Alfredo Moraes (chefe da litografia da Imprensa Nacional) para a 1ª Exposição Nacional de Artes Gráficas (1913). Fonte: Imprensa Nacional-Casa da Moeda

A partir de meados da década de 1970, o número de exposições começa a aumentar. Começando com a exposição dos 300 Anos do Cartaz em Portugal, em 1976, a *Design & Circunstância*, na Sociedade Nacional de Belas-Artes, em 1982, a *VI Bienal de Cerveira*, dedicada ao Design Gráfico, em 1988, a exposição de *Cartazes de Propaganda Política do Estado Novo*, no mesmo ano — havendo uma exposição mais recente, em 2018, intitulada *Portugal Imaginário*, também sobre a mesma temática —, a exposição *Design*, inserida na programação do evento *Lisboa 94*, a exposição dedicada a Sebastião Rodrigues, na Fundação Calouste Gulbenkian, em

1995, e, em 1999, a *Bienal EXD*, projeto criado pela *experimentadesign* agindo como “um pólo difusor de talentos emergentes e práticas criativas de vanguarda” (*experimentadesign*, s.d.)

Já nos últimos anos, é possível destacar a exposição *Almanaque, Uma História do Design Português em Revista*, no Espaço Quadra em 2013, constituída por várias publicações portuguesas do século XX, mas também *A Liberdade da Imagem: Design e Comunicação Visual em Portugal (1974-1986)*, inserida nas comemorações dos 40 anos da Revolução de Abril. No MUDE, é importante referir as exposições *Ensaio para um arquivo: o tempo e a palavra. Design em Portugal entre 1960 e 1974*, realizada em 2015, em parceria com o IADE, e *Como se pronuncia design em português?*, também no mesmo ano — havendo em 2017 a edição *Como se Pronuncia Design em Português: Brasil hoje*, focada no design brasileiro.

Por fim, considera-se também importante a referência à *1ª Exposição de Cartazes do Cinema Português*, em 2016, distribuída entre a Sociedade Nacional de Belas-Artes, a Cinemateca Portuguesa, o Hotel Tivoli e a Avenida da Liberdade, com espaços dedicados, por exemplo, ao cinema mudo e à obra de Manoel de Oliveira (Pinto, 2016); à exposição patente no MAAT em 2018, *STEFAN SAGMEISTER. THE HAPPY SHOW*; à exposição *A INCONTORNÁVEL TANGIBILIDADE DO LIVRO OU O ANTI-LIVRO*, de 2019, no Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado, que explora o livro como *médium* artístico e conceptual; e à exposição *Indústria, Arte e Letras. 250 Anos da Imprensa Nacional*, de 2019, no âmbito das comemorações do aniversário da Imprensa Nacional, no Picadeiro Real do Antigo Colégio dos Nobres, em Lisboa.

Além das exposições existentes, que contribuem em grande parte para a divulgação de design/designers portugueses, são também importantes as coleções privadas de alguns designers ou académicos portugueses, alguns dos quais — assim como as coleções — apresentados na dissertação de mestrado de Ana Sofia Silva (2017) *Privado/Público: Colecionadores de design gráfico português*.

Tal como o contexto expositivo incita à crítica e discussão de design, também o meio digital. O blogue surge, neste contexto, como um grande veículo de discussão e disseminação do design, tendo como autores vários designers portugueses. São de salientar os blogues *Reactor*, de José Bártolo, *05031979*, de Frederico Duarte, *Ressabiator*, de Mário Moura, *Montag*, de Pedro Piedade Marques, *Restos de Colecção*, de José Augusto Leite, *Isto não é uma tese!*, da dupla Joana & Mariana, e *Biomorphism*, de Guilherme Sousa.

3. O MODO DE HISTORAR

Após a abordagem adotada para tentar compreender, de modo sucinto, o processo historiográfico do Design de Comunicação, que teve como partida o estudo do desenvolvimento da disciplina — ainda que dum modo mais lato, aberto às várias esferas do Design — em Portugal e seguidamente os contributos para a sua historiografia, chega o momento de tentar então compreender o próprio modo de fazer a História.

Mas então o que é, ou como se faz, investigação em História do Design de Comunicação? Depois de revisão de literatura no assunto, distinguem-se traços comuns às várias obras/investigações consultadas. Deste modo, optou-se por traçar este ponto em redor de três tópicos: um primeiro que se foca na forma como a História do Design — ou de modo mais concreto, a História do Design de Comunicação — surge enquanto disciplina; um segundo que tenta compreender as suas linhas de investigação, *i.e.*, o seu objeto de estudo; e um terceiro associado a questões de método.

Como discutido no início deste capítulo, a História do Design partilha, dentro da disciplina maior que é a História, relações com as Histórias da Arte e Arquitetura, surgindo precisamente nesse meio (Silva, 2017). Contudo John A. Walker (1989) — em *Design History and the History of Design* — vai mais longe, buscando clarificar o próprio termo de História para tentar compreender o que constitui a disciplina e o seu objeto de estudo. O autor começa então por distinguir *design history* de *history of design*, estes termos que, traduzidos para português se tornam ainda mais difíceis de compreender, por serem escritos de igual modo, portanto, para tentar criar alguma distinção entre o que pode ser considerado a disciplina e o objeto de estudo, propõem-se os termos História do Design (*design history*) e história de Design (*history of design*), cuja diferença, bastante subtil, está na preposição utilizada para juntar as palavras história e design, e que será explicada mais adiante.

Utilizando os termos propostos, História do Design corresponde a uma nova disciplina, dentro da História, cujo objetivo é compreender o Design como um fenómeno histórico e social, tendo como objeto de estudo a(s) história(s) de Design. O que constitui uma disciplina, *i.e.*, o seu objeto de estudo, é descrito por Walker (1989, p.1) como “the ensemble of assumptions, concepts, theories, methods and tools employed by a particular group of scientists or scholars”¹. Contudo, uma disciplina também é definida pelas suas linhas de investigação, que são auto-propostas. A história de Design, por outro lado, também não se apresenta como uma história decisiva da disciplina de Design, mas sim como algo mais expansivo, como múltiplas histórias de Design que, como descrito anteriormente, constituem o corpo

1. T.L.: a junção de afirmações, conceitos, teorias, métodos e ferramentas empregadas por um grupo específico de cientistas ou académicos.

de estudo da disciplina de História do Design. (Walker, 1989)

Contudo, apesar de existirem várias histórias de Design, o mesmo não se aplica ao caso a ser estudado, que se mantém o mesmo, independentemente da abordagem tomada. Deste modo o próprio processo historiográfico implica a seleção inevitável de conteúdos, que dependem precisamente da abordagem adoptada. (*ibid.*)

Tentar compreender a disciplina de História do Design implica também, perceber exatamente o que faz um historiador de Design. Deste modo, Walker (1989) opta por dividir esse trabalho em seis categorias:

Estudo empírico, que passa pelo registo e análise de artefactos e materiais afetos, que poderão existir num contexto expositivo museológico ou, na maioria dos casos, no exterior;

Pesquisa e recolha de informação, no sentido de estudo de documentos em arquivo ou coleções privadas, assim como entrevistas a atores significantes, e revisão de literatura na área;

Trabalho teórico, que se relaciona com a análise de artefactos recolhidos, desenvolvendo teorias e metodologias para a historiografia do Design, assim como adaptando metodologias de outros campos de investigação, refletindo sobre os limites da disciplina em questão;

Escrita e comunicação, *i.e.*, disseminação dos resultados obtidos, através de apresentações académicas, artigos, catálogos e outras publicações, mas também no apoio à criação de exposições e programas multimédia;

Atividades profissionais, ao colaborarem em comités de organizações, periódicos e instituições de ensino, com o intuito de contribuir para o desenvolvimento da disciplina;

Empregabilidade, pois além do trabalho de investigação em História do Design, os seus agentes exercem outras atividades, tais como o ensino académico, mas também curadoria ou crítica ou até como *freelancers*, por vezes.

Esta categorização do trabalho realizado por historiadores de Design, acaba também por contribuir para um entendimento comum que a História do Design não se trata duma disciplina cujo núcleo de estudo é algo fechado e imutável, mas sim um conjunto de práticas culturais. (*ibid.*)

Na sua génese, o trabalho dum historiador de Design define-se como objetivo, contudo, é inevitável resistir às influências do seu meio. As ideologias e contexto social do historiador acabam sempre por afetar o seu trabalho,

no entanto essa influência poderá ser mais ou menos subtil. Ou seja, a própria (falta de) neutralidade é também outro contributo para o entendimento que a definição da disciplina é transitiva, contestada entre várias partes, influenciada pelo meio de quem a pratica. (*ibid.*)

Como já fora apresentado, o objeto de estudo da História do Design é precisamente a história de Design. Contudo, o que é precisamente Design? Que conteúdos fazem parte desta disciplina? Walker (1989) questiona a pretensão de algumas atividades, por exemplo, cinematografia, produção televisiva, música *pop* ou até publicidade. Todas estas atividades têm alguma relação com a prática projetual, contudo são também objeto de estudo do ponto de vista artístico-cultural ou sociológico, abrindo espaço para disputas de pretensão.

Deste modo, a busca por uma definição de Design causa alguma ambiguidade, a mesma palavra poderá referir-se ao processo para a concepção de algo ou o resultado desse mesmo processo ou até para o aspeto dum determinado objeto (*e.g.* o “design” dum vestido). (*ibid.*)

Do ponto de vista etimológico, *design* deriva, por um lado, da palavra anglo-francesa *designer* — designar —, por outro, do latim *designare* — destacar —, de *signare* — marcar —, assim continuamente até *signum* — signo. Pressupõe-se então uma relação com a palavra (e o ato de) desenho. (Flusser, 2010; Merriam-Webster, s.d.b; Merriam-Webster, s.d.d)

Mas então “Quem determina o que o conceito de design engloba? Será o design, tal como a arte, um conceito aberto, no sentido em que pode ser mais abrangente, revisto e mudado?”² (Walker, 1989, p.32)

A resposta reside mesmo em quem o faz, *i.e.*, quem trabalha profissionalmente a disciplina. No mesmo sentido, a própria evolução da palavra — e do seu significado — tem-se mostrado permeável a mudanças, ao longo do tempo, propondo a abertura à sugestão de novas definições e objetos de estudo. (*ibid.*)

Outra questão prende-se com os tópicos em que a História do Design se foca. Walker (1989) argumenta que existe uma certa relutância, por parte dos historiadores de Design, em debater o design de artefactos bélicos, científicos, *hardware/software*, artefactos espaciais ou de índole sexual, optando por se focarem em tópicos mais seguros como publicidade ou transportes públicos.

É de senso comum que parte da prática projetual, no século XX, surge associada a questões de guerra e segregação (*e.g.* veja-se o design de campos de concentração ou extermínio). Contudo, o design de produtos perigosos, controlo e repressão não é tópico de discussão comum. Mas este olhar céptico em relação à História do Design e à(s) história(s) de Design também

2. T.L.: Who determines what the concept of ‘design’ encompasses? Is design, like art, an ‘open’ concept in the sense that it can be extended, revised, changed?

se aplica ao “design do quotidiano”. Em que sentido não serão também negativos os valores de “design do quotidiano”? Será o papel da História do Design, o de se focar no reconhecimento duma certa cultura comercial? (Walker, 1989)

O trabalho dum historiador de design revela-se difícil, além das dificuldades da disciplina, os problemas externos também o afetam. Limitar o objeto de estudo torna-se difícil quando acontecimentos, pertencentes a outras disciplinas, acabam por interferir também com o Design e a sua História. Também se revela pouco eficiente esperar que seja obrigação do historiador de Design, dominar todos os campos de conhecimento que possam, de algum modo, interferir com o Design. (*ibid.*)

A proposta duma abordagem interdisciplinar coloca-se. O Design pode apresentar-se como um campo interdisciplinar, não só por ocorrer em vários meios (*e.g.* moda), mas também por envolver conteúdos de outras disciplinas (*e.g.* Antropologia, Ergonomia, Psicologia). Como tal, o mesmo se pode aplicar à História do Design, através da utilização de conceitos e métodos de outras disciplinas (*e.g.* História da Arte, Sociologia), contudo, a adopção de ideias de outros campos disciplinares poderá contradizer-se ou ser oposta. Caso o objeto de estudo não esteja completamente definido, essa mesma interdisciplinaridade poderá torná-lo num enorme conjunto de peças pertencentes às várias disciplinas intervenientes, dissipando-se. (*ibid.*)

Walker (1989) considera que, talvez a única abordagem possível à interdisciplinaridade, fosse a criação de equipas multidisciplinares, que trabalhassem colaborativamente em linhas de investigação semelhantes ou transversais.

O processo historiográfico de Design continua, grosso modo, a ser semelhante aos demais da História, como tal, é natural que o historiador de Design encontre alguns problemas, como acontece nas historiografias de outras disciplinas. (*ibid.*)

O trabalho primário dum historiador de Design é reconstruir o significado e o valor dele mesmo, dum qualquer artefacto. Contudo, é impossível haver uma precisão total sobre a realidade histórica dos objetos em análise. Apesar de ser necessária essa relação com os artefactos do passado, as evidências que esse mesmo artefacto apresenta poderão induzir em erro, por serem artefactos forjados ou cujo o seu verdadeiro significado tenha sido deturpado, devendo-se sempre que possível tentar cruzar informações, de modo a obter uma resposta mais próxima da verdade. (*ibid.*)

Apesar de existirem inúmeras informações do passado, é necessário haver sempre um processo de seleção dessa mesma informação. No entanto, nessa mesma seleção, cada opção tomada poderá resultar na descoberta

de nova informação, que pode modificar ou até inverter as teorias já existentes.” It is a continuous, reciprocal process. All conclusions reached are provisional in the sense that new evidence may cause them to be revised.”³ (Walker, 1989, p.75)

A definição dum período para análise revela-se importante. Contudo, a sua restrição temporal mostra-se difícil de definir. Deverá haver um limite certo, definido por décadas ou por épocas (um pouco como as correntes artísticas), ou deverá o objeto de estudo definir ele mesmo esses limites? Independentemente da abordagem adoptada, acaba, em muitos dos casos, por se tornar necessário um contexto dos acontecimentos que antecede e sucede o período definido, levantando-se também a questão de até onde deverá ir essa contextualização. (*ibid.*)

A proposta duma cronologia pode também ser problemática, se (a mesma) não for acompanhada dum contexto, duma explicação da ordem e relação entre as várias informações ordenadas cronologicamente. (*ibid.*)

É possível perceber que, delimitar um período de tempo para análise e a organização dos acontecimentos dentro desse período, se revelam opções difíceis de tomar. Não obstante, como explicar as próprias mudanças ocorridas? É certo que “Change is the *raison d'être* of history”⁴ (Walker, 1989, p.88), contudo explicá-la é um processo difícil.

Após compreender alguns dos problemas que surgem aquando do processo historiográfico, torna-se então o momento de enumerar algumas das abordagens tomadas para a realização desse mesmo processo.

Uma das abordagens mais comuns é baseada na organização dos objetos de estudo em materiais/técnicas, *i.e.*, no agrupamento de artefactos com base no seu material de raiz ou à técnica associada à sua construção, resultando facilmente num texto bastante técnico e dependente das histórias das tecnologias envolvidas. (Walker, 1989)

O método comparativo apresenta-se útil quando dois objetos de estudo são diferentes, mas partilham semelhanças, permitindo compará-los e estudar as suas semelhanças e diferenças. A metodologia de análise de conteúdos também se mostra bastante dependente da comparação de objetos de estudo, sendo que, dada a examinação e categorização dos seus, o resultado é uma grande quantidade de dados que poderão ser analisados com fim a obter diversas informações, contudo, os processos aplicados podem acabar por não representar o verdadeiro valor do(s) objeto(s) de estudo. (*ibid.*)

Por outro lado, também é possível partir duma abordagem tipológica, que, tal como o nome indica, se baseia na organização dos objetos de estudo por tipos, contudo, dentro de cada tipo de objeto poderão haver inú-

3. T.L.: É um processo contínuo e recíproco. Todas as conclusões alcançadas são provisórias no sentido que novas evidências podem levar a que sejam revistas.

4. T.L.: A mudança é a razão de ser da História.

meros subtipos, revelando-se um trabalho complexo de organização de conteúdo. (*ibid.*)

A criação de histórias nacionais também surge como outra abordagem ao processo historiográfico, com o intuito de atribuir créditos ou tentar caracterizar um determinado objeto de estudo, em relação a uma qualquer nação. No entanto, uma nação não se pode deixar caracterizar por um único objeto de estudo, nem as suas características se mostrarem exclusivas a uma única nação. Contudo, também podem ser tomadas outras abordagens de índole mais estruturalista, semiótica, social, entre outras. (*ibid.*)

Concluindo, a História do Design, por se apresentar como uma disciplina com relação com outras de mais, pode evitar vários problemas e até aprender conteúdos importantes para si mesma, a partir da análise dessas mesmas disciplinas externas. No entanto, o próprio trajeto da disciplina poderá ditar se a mesma resultará num produto da sociedade de consumo, cujo objetivo é celebrar a obra/designer, ou se poderá cumprir todo o seu potencial, como uma disciplina importante para a sociedade num todo. (*ibid.*)

Apesar de tudo, segundo Poynor (2011) a História do Design de Comunicação, enquanto disciplina, tem evoluído muito devagar, continuando a ser vista como algo secundário e irrelevante, em alguns casos.

SÍNTESE

Ao longo do capítulo procurou-se contextualizar o percurso da História do Design de Comunicação em Portugal, compreendendo que surgiu inicialmente no seio de outras disciplinas da História, como é o caso da História da Arte e a História da Arquitetura, e que se desenvolveu de dois modos distintos: por um lado através dos contributos académicos, como a investigação e atividades de disseminação associadas; por outro, através de atividades mais pontuais, fora do nicho académico, com a produção de livros, exposições e catálogos correspondentes, encontros e conferências, mas também publicações periódicas e mais recentemente blogs.

Por conseguinte, revelou-se importante compreender a diferença entre a disciplina — que é a História do Design — e o seu objeto de estudo — a(s) história(s) de Design —, assim como o que constitui a disciplina de Design. Deste modo, foi possível concluir que a disciplina de História do Design não tem um núcleo de estudo imutável, sendo uma mais-valia a aplicação de abordagens multidisciplinares aquando do processo historiográfico. No entanto, tal como fora relevante apresentar algumas das abordagens possíveis de tomar e as suas virtudes, também se demonstrou oportuno explanar alguns dos problemas associados aos modos de historiar, *i.e.*, às metodologias utilizadas aquando do processo historiográfico.

A partir deste estudo será possível avançar para a contextualização histórica das técnicas de produção gráfica na segunda metade do século XX, assim como da imprensa escrita portuguesa no último quartel do mesmo século, entendendo os vários modos do fazer e quais as melhores abordagens.

Ademais, a informação recolhida no capítulo será determinante para o desenvolvimento da segunda parte da presente dissertação — Investigação Empírica —, pois será fulcral para a definição de abordagens metodológicas e processos de escrita aquando da historiografia proposta.

REFERÊNCIAS

AA. VV. (2018). *Imprimere, Arte e processo nos 250 anos da Imprensa Nacional*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda & ESAD - Escola Superior de Artes e Design

ATTITUDE (s.d.). About Us. Consultado a 27 de julho de 2019, em: <http://www.attitude-mag.com/pt/info/about-us/>

Barbosa, M. (2011). *Uma história do design do cartaz português do século XVII ao século XX* (Tese de Doutoramento não publicada). Universidade de Aveiro, Aveiro. Disponível em: <https://ria.ua.pt/handle/10773/4706?mode=full>

Design (s.d.b). In *Merriam-Webster*. Consultado a 1 de agosto de 2019, em: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/design>

ESAD MATOSINHOS (s.d.a). Coleção Design Português. Consultado a 21 de julho, em: <https://store.esad.pt/pt/products/books/colecao-design-portugues>

ESAD MATOSINHOS (s.d.b). COLEÇÃO DESIGNERS PORTUGUESES. Consultado a 21 de julho, em: <https://esad.pt/pt/news/colecao-designers-portugueses>

ESAD MATOSINHOS (s.d.c). PLI arte + design — Encontro/Entusiasmo. Consultado a 14 de julho de 2019, em: <https://store.esad.pt/pt/products/books/pli-arte-design-encontroentusiasmo>

experimentadesign (s.d.). O QUE FOI A EXD?. Consultado a 28 de julho de 2019, em: <http://www.experimentadesign.pt/e/pt/0200.html>

Ferrão, L. (2009). SOUTO, Maria Helena, História do Design em Portugal I. *Cultura: Revista de História e Ideias*, 26, pp.293-296. Disponível em: <https://journals.openedition.org/cultura/570#quotation>

Flusser, V. (2010). *Uma Filosofia do Design: A Forma das Coisas* (S. Escobar Trad.). Lisboa: Relógio d'Água

Gomes, G. (2016). *PARA UMA HERANÇA CULTURAL SIGNIFICANTE: UMA INTERVENÇÃO DO PONTO DE VISTA DO DESIGN* (Tese de Doutoramento não publicada). Universidade de Aveiro, Aveiro. Disponível em: <https://ria.ua.pt/handle/10773/22458>

Mangorrinha, J. (2014). Mundo Gráfico (Ficha Histórica). *Hemeroteca Municipal de Lisboa*. Consultado a 27 de julho, em: <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/MundoGrafico/MundoGrafico.htm>

Martins, R. (2013). Paulo de Cantos: um editor à frente do seu tempo. *Jornal Público*. Consultado a 21 de julho de 2019, em: <https://www.publico.pt/2013/03/23/culturaipsilon/noticia/paulo-de-cantos-um-editor-a-frente-do-seu-tempo-1588835>

Moura, M. (2010). O Big Book: Uma Arqueologia do Autor no Design Gráfico (Tese de Doutoramento não publicada). Universidade do Porto, Porto

Moura, M. (s.d.a). O design da história do design. *Artecapital*. Consultado a 26 de junho, em: https://www.artecapital.net/arq_des-85-o-design-da-historia-do-design

Pinto, S. (2016). Uma exposição para recordar os cartazes do cinema português. *Visão*. Consultado a 28 de julho de 2019, em: <http://visao.sapo.pt/actualidade/visaose7e/ver/2016-10-20-Uma-exposicao-para-recordar-os-cartazes-do-cinema-portugues>

Poynor, R. (2011). Out of the Studio: Graphic Design History and Visual Studies. *Design Observer*. Consultado a 7 de agosto de 2019, em: <https://designobserver.com/feature/out-of-the-studio-graphic-design-history-and-visual-studies/24048>

Quintela, P. (2014). Processos de “patrimonialização” do design em Portugal: algumas reflexões. *Cabo dos Trabalhos* (10). Disponível em: <https://cabodostrabalhos.ces.uc.pt/n10/ensaios.php>

Sign (s.d.d). In *Merriam-Webster*. Consultado a 1 de agosto de 2019, em: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/sign#etymology>

Silva, A. (2017). *Privado/Público: Colecionadores de design gráfico portugueses* (Dissertação de Mestrado não publicada). Escola Superior de Arte e Design de Matosinhos, Matosinhos

Sousa, J. (s.d.). Vértice, revista de cultura e arte, Coimbra, 1942-. *Dicionário de Historiadores Portugueses da Academia Real das Ciências ao final do Estado Novo*. Consultado a 26 de julho, em: http://dichp.bnportugal.pt/periodicos/periodicos_vertice.htm

Souto, M. (2011). Em memória de Manuel Pedro do Rio-Carvalho (1928-1994). *RAIZ E UTOPIA. Centro Nacional de Cultura*. Consultado a 24 de junho de 2019, em: <https://e-cultura.blogs.sapo.pt/95599.html>

Umbigo (s.d.). História. Consultado a 27 de julho, em: <https://umbigo-magazine.com/pt/historia/>

UNICOM IADE (s.d.a). 1ª EXPOSIÇÃO DE DESIGN PORTUGUÊS, 1971. Consultado a 28 de julho de 2019, em: [http://unidcom.iade.pt/designportugal/1ª-exposição-de-design-português-\(1971\).html](http://unidcom.iade.pt/designportugal/1ª-exposição-de-design-português-(1971).html)

UNICOM IADE (s.d.b). Cronologia. Consultado a 28 de julho de 2019, em: <http://unidcom.iade.pt/designportugal/cronologia.html>

Walker, J. (1989). *Design History and the History of Design*. Londres: Pluto Press

A EVOLUÇÃO DAS TÉCNICAS DE PRODUÇÃO GRÁFICA NA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XX

NOTA INTRODUTÓRIA

No decorrer da revisão da literatura da presente dissertação, foram detetadas por várias vezes a utilização das palavras técnica e tecnologia, de modo indistinto, como se tivessem a mesma acepção ou o significado de uma das palavras correspondesse à outra, e vice-versa. Por conseguinte, tornou-se necessário clarificar a acepção de ambas as palavras para que, da posição do leitor, se torne clara a sua utilização ao longo do documento.

Ao longo da história, o ser humano tem tido a incrível capacidade de, continuamente, desenvolver processos e objetos para o auxiliar na realização de tarefas, sejam elas práticas ou pensantes. Ao conjunto de processos pensantes ou saberes aplicados, utilizados no auxílio da realização duma tarefa é dado o nome de técnica. Por outro lado, a aplicação desses processos pensantes — técnicas — numa realização definida, convergem num objeto (termo este aplicado num sentido lato) — uma tecnologia. (Barata, 2003)¹

A segunda metade do século XX mostrou-se bastante promissora ao nível de inovação técnica e tecnológica. O surgimento dos computadores pessoais e da internet viriam a revolucionar, entre outros, os processos de trabalho. O caso do Design de Comunicação não fora exceção, o advento da técnica de *Desktop Publishing* nos processos de produção gráfica, viria a apresentar-se como uma das revoluções mais inovadoras a nível tecnológico, comparável à causada por Gutenberg. (Loxley, 2004)

Contudo, de modo a tornar claras as mudanças causadas pelo advento da *Desktop Publishing*, considerou-se que, antes de mais, seria pertinente compreender as técnicas utilizadas em produção gráfica no período imediatamente anterior — com fim a entender as diferenças entre ambas as técnicas; mas também, compreender as evoluções que ocorreram a nível tecnológico, que viriam a permitir o surgimento de novas tecnologias e, consequentemente, novas técnicas. Assim como a evolução do próprio processo de impressão, imprescindível na produção de meios impressos.

1. A FOTOCOMPOSIÇÃO

A entrada num novo século (XX) proporcionou às artes gráficas — assim apelidadas na altura — grandes desenvolvimentos a nível tecnológico, a busca pelas melhorias não só ao nível da qualidade do produto, mas também no tempo de produção e custos associados, serviram de empurrão para o desenvolvimento da fotocomposição, que começara a ser comercializada em grande escala a partir da década de 1950 (Hoeltz, 2001). Contudo, os primeiros registos para um sistema de fotocomposição surgem pelas mãos da dupla Porzsolt e Freise-Greene, em 1896. (Rolo, 2013)

1. Para um entendimento mais aprofundado sobre a etimologia de ambas as palavras aconselha-se a consulta da obra de Fragoso, M. (2012). *Design Gráfico em Portugal. Formas e expressões da cultura visual do século XX*. Lisboa: Livros Horizonte

Segundo Bringhurst (2004), a nova tecnologia funcionava através dum sinal de luz que atravessava a imagem duma letra, estando esta em vidro ou película fotográfica, sendo possível alterar o tamanho da letra com a lente, a sua localização era tornada fixa através do uso dum espelho e era exposta a papel ou película fotossensível, como no processo de fotografia analógico. (Figura 1.)

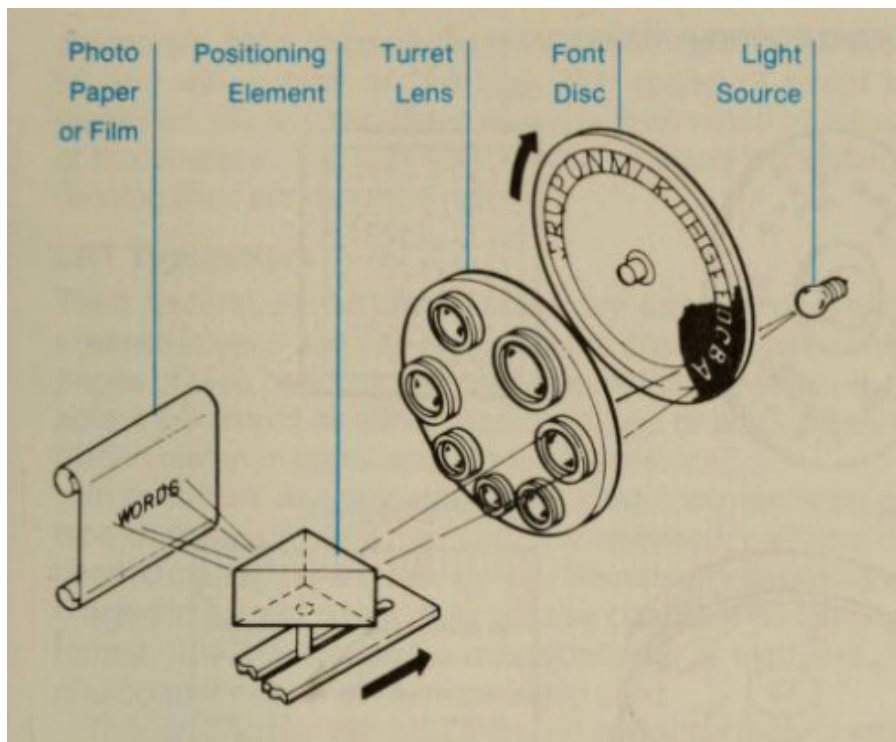


Figura 1. Esquema do princípio básico da fotocomposição. Fonte: Bruno, M. H. (ed.) (1983). *Pocket pal : a graphic arts production handbook*. New York: Internacional Paper Company

Com a evolução para a composição a frio — ou fotocomposição —, as máquinas de produção gráfica como a Monotype e a Linotype foram substituídas em poucos anos por novas fotocompositoras como a Photon e a Fotosetter, da empresa Intertype. (Freitas, 2017)

Apesar desta se ter tornado rapidamente uma técnica *standard*, aquando do seu surgimento havia bastante cepticismo em relação à sua qualidade, nomeadamente no detalhe das fontes utilizadas, mas também no custo das máquinas de fotocomposição. Provando-se necessárias melhorias, os primeiros anos após o seu lançamento comercial foram de grande progresso tecnológico com vista a colmatar muitos dos problemas detetados inicialmente, contudo o problema de custos só fora resolvido em 1968 com o lançamento de fotocompositoras mais simplificadas pela empresa Compugraphic, levando a concorrência a baixar o valor das suas máquinas também, este fator levou ao declínio das tecnologias anteriores. (Baines & Haslam, 2005)

A adopção da composição a frio veio também dar resposta às dificuldades de impressão de texto e imagem em simultâneo. Segundo Elisabete Rolo:

Toda a intervenção do designer passou a ser mais livre e cheia de possibilidades criativas. Texto e imagem passaram a ser assumidos como matérias semelhantes, possíveis de manipular ao mesmo tempo e no mesmo plano (através da montagem), e, deste modo, melhor integrados e conjugados. (Rolo, 2015, p.99)

A adoção desta nova tecnologia, na indústria gráfica, deu asas também ao desenvolvimento da criação de tipos, citando Mandel:

Dès le début, grâce aux possibilités d'agrandissement et de réduction, un dessin unique a été adopté pour tous les corps, rompant radicalement avec la modulation des dessins que, jusque-là, les typographes considéraient comme essentiel pour la lisibilité, but premier de toute écriture.¹ (Mandel, 1998, p.185)

Sendo possível trabalhar com as letras dum modo que até aí era visto como impossível ou moroso, Cabral (2014, p.64) afirma que “Este sistema deixava de lado os tipos em chumbo, tridimensionais, e introduzia um método fotográfico que permitia ampliar, reduzir e até distorcer formas de letra sem grande dificuldade”.

A possibilidade de sobrepor, distorcer e manipular as letras por completo, que surgiu com esta nova tecnologia, que até então não era possível com os caracteres metálicos, veio caracterizar o design de tipos das décadas seguintes (Pinheiro, 2012). Um dos grandes nomes associados a essa prática é Herbert Lubalin que, segundo Meggs e Purvis (2012), cortaria as letras e as trabalharia de modo a dar forma à mensagem que pretendia passar.

Contudo, a fotocomposição não chegou a ter o seu momento áureo, muito devido à evolução tecnológica causada pela entrada na Era Digital. (Aires, 2006; Freitas, 2017)

2. DESKTOP PUBLISHING

O último quartel do século XX traz consigo um conjunto de novos processos e tecnologias, que revolucionaram a forma como as pessoas interagem entre si e com o meio envolvente, mas também a forma como se trabalha, nomeadamente em Design de Comunicação. A apresentação do Macintosh, pela Apple em 1984, e de linguagem — PostScript — e *software* — PageMaker — dedicados, são considerados por vários autores, os marcos que cunham o surgimento duma nova técnica de produção gráfica — a *Desktop Publishing*. (Cramsie, 2010; Loxley, 2004; Meggs & Purvis, 2012)

Esta técnica distingue-se desde logo, pela forma como é realizada, dei-

1. T.L.: Desde o início, graças às possibilidades de ampliação e redução, adotou-se um design único para todos os corpos, rompendo radicalmente com a modulação dos desenhos que, até então, os tipógrafos consideravam essenciais para a legibilidade, objetivo primário de toda a escrita

xando de lado os vários processos manuais, que até então envolviam um conjunto de etapas concretizadas por equipas, onde cada membro (ou conjunto) se especializava numa parte do processo de criação gráfica. Desde a tipografia, edição de imagem, a composição, os vários processos centralizaram-se num único, realizado apenas pelo próprio designer, em frente a um computador. (Meggs & Purvis, 2012)

As poupanças significativas de tempo e dinheiro que esta nova técnica trazia consigo, assim como os rápidos avanços computacionais, levaram ao crescimento exponencial do ensino e prática profissional do Design de Comunicação. Não obstante, as novas tecnologias deram azo também à entrada de pessoas sem experiência na área. (*ibid.*)

Contudo, apesar do Mac ser considerado, como afirmado anteriormente, um dos fatores causadores da *Desktop Publishing*, é de senso-comum que este não foi o primeiro dispositivo computacional existente — nem o primeiro computador pessoal a ser comercializado (Ceruzzi, 2003; Chandler, Hikino & Von Nordenflycht, 2005) —, conseqüentemente, considerou-se necessário entender o que diferenciava este computador dos demais, buscando compreender a evolução das tecnologias da computação até à sua apresentação em 1984.

Ademais, a consequente apresentação de *software* dedicado, que se tornaria imprescindível para o desenvolvimento da técnica em questão, viria a permitir a concepção do design completo de páginas no ecrã. (Meggs & Purvis, 2012)

Os constantes avanços computacionais, quer a nível de *hardware*, como de *software*, acabariam por permitir que, logo na década seguinte, o designer obtivesse resultados idênticos aos obtidos anteriormente através do processo manual, no ecrã do seu computador, permitindo-o também explorar as potencialidades gráficas do dispositivo/*software*. (*ibid.*)

2.1. A EVOLUÇÃO DAS TECNOLOGIAS DA COMPUTAÇÃO

O termo computador, hoje em dia associado ao dispositivo eletrónico presente no quotidiano dos portugueses, surge registado pela primeira vez no início do século XVII (Merriam-Webster, s.d.a), como alguém capaz de computar², *i.e.*, fazer cálculos (Brathwaite, Clairvaux & Gent, 1614). É possível então perceber que a sua origem etimológica surge do ato de computar e não da tecnologia homónima. Por conseguinte, de modo a tornar clara a criação das tecnologias que permitiram o advento da *Desktop Publishing*, surgiu a necessidade de explanar, de modo breve, a evolução das tecnologias da computação, desde a pré-história até ao advento do computador pessoal.

Os primeiros artefactos arqueológicos de teor tecnológico, remontam ao

2. "(...) I haue read the truest
computer of Times, and the
best Arithmetician that
euer breathed, and he
reduceth thy dayes into a
short number (...)" In *The
yong mans gleanings
Gathered out of diuers most
zealous and deuout fathers,
and now published for the
benefit of euerie Christian
man, which wisheth good
successe to his soule at the
later day. Containing these
foure subiects. 1 Of the
mortality of man. 2 The poore
mans harbour. 3 The mirror of
vaine-glory. 4 Saint Barnards
sermon on the passion of
Christ. Whereunto is
adioyned a most sweete and
comfortable hymne,
expressing the euerlasting ioy
of a glorified soule.*

Excerto de: R. B., Gent. "The
yong mans gleanings
Gathered out of diuers
most zealous and deuout
fathers, and now published
for the benefit of euerie
Christian man, which
wisheth good successe to
his soule at the later day.
Containing these foure
subiects. 1 Of the mortality
of man. 2 The poore mans
harbour. 3 The mirror of
vaine-glory. 4 Saint
Barnards sermon on the
passion of Christ.
Whereunto is adioyned a
most sweete and
comfortable hymne,
expressing the euerlasting
ioy of a glorified soule. By
R.B. gent"

Período Aurignaciano — pertencente ao Paleolítico Superior, aproximadamente entre 35000 e 20000 a.C. —, muito antes do Homem ser capaz de exercer cálculos de modo abstrato, eram utilizados, entre outros, ossos de animais que eram traçados de modo sistemático, levando a crer que seriam representações de contagem (Ifrah, 2000). A descoberta do Osso de Ishango (*Figura 2.*) — na década de 1950, por Jean de Heinzelin —, um dos primeiros artefactos descobertos que apresentavam as características descritas acima, chamou bastante à atenção, pela forma como fora trabalhado, sendo colocada a hipótese de ser uma das primeiras provas de que as sociedades da época eram capazes de fazer cálculos avançados. (Association pour la Diffusion de l'Information archéologique, s.d.)



Figura 2. (à esquerda) Osso de Ishango (vistas frontal, lateral direita, lateral esquerda e traseira). Fonte: ADIA-RBINS (2018). The first Ishango bone. ISHANGO. Consultado a 4 de dezembro de 2019, disponível em: <http://ishango.naturalsciences.be/EN/EN-Ishango-20.html>

Figura 3. (à direita) Exemplo de Quipu. Brooklyn Museum (s.d.). Quipu. Consultado a 4 de dezembro de 2019, disponível em: <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/46378>.

Descoberto no início do século XVI, aquando da chegada dos navegadores espanhóis à costa sul-americana, o Quipu (*Figura 3.*) era o dispositivo utilizado pelas civilizações do Andes, nomeadamente os Incas, para auxílio no ato de computação (Ifrah, 2000). Datando desde os primórdios do império Inca, os Quipus eram criados a partir do pelo de lamas ou alpacas, tornado em corda, funcionando através da criação de nós ao longo das cordas, que representavam desde simples somas ou subtrações, até ao controlo económico e de trabalho da sociedade. (Thiruvathukal, 2011)

É então que entre 2700 e 2300 a.C. surge, pela mão da civilização Soméria, o ábaco (Ifrah, 2001), feito a partir duma tábua de madeira marcada com linhas e peças de marcação — correspondentes às contas da atual tecnologia —, esta tecnologia acabou sendo adoptada também por vários povos mercantis na Ásia, África e Europa. (Thiruvathukal, 2011)

Passados mais de dois milénios, na Grécia Antiga, surge o seguinte precursor tecnológico do computador, o mecanismo de Antikythera. Criado com chapas de bronze, o mecanismo funcionava através do uso de várias engrenagens, de modo semelhante a um relógio (Thiruvathukal, 2011), que

segundo Sobral (2015, p.9) “permitia calcular as posições do sol e da lua, prever eclipses.”

Com a entrada no século XVII, o desenvolvimento das tecnologias de computação foi exponencial. Logo na segunda década do século, o matemático John Napier de Merchiston apresenta os Ossos de Napier, que consistiam em dez barras paralelepípedicas de madeira, identificadas de zero a nove, e marcadas ao longo com os seus múltiplos — de modo semelhante à tabuada —, que juntas funcionavam como uma tábua de multiplicação (Ifrah, 2001). Baseada nos progressos feitos por Napier, William Oughtred cria na década seguinte a régua de cálculo, em que “os cálculos eram realizados através de uma técnica mecânica analógica que permitia a elaboração dos cálculos por meio de guias deslizantes graduadas, ou seja, réguas logarítmicas que deslizam umas sobre as outras (...)” como aponta Sobral (2015, p.13). Ainda na mesma década, o astrónomo e matemático Wilhelm Schickard, numa carta ao seu amigo Johannes Kepler, descreve a criação duma máquina capaz de fazer cálculos, a máquina descrita, apelidada de relógio de calculador, era capaz de executar as quatro operações aritméticas básicas, através de engenhos cilíndricos baseados nos princípios dos Ossos de Napier (Ifrah, 2001). Contudo, o processo de cálculos aritméticos de modo mecânico, só foi demonstrado em público em 1642, quando Blaise Pascal — ainda com 19 anos — apresenta a Pascaline. Desconhecendo o trabalho de Schickard, Pascal — que criara a sua máquina de modo a ajudar o pai — acaba desenvolvendo um processo de cálculo mais simples que o do seu precedente, através do uso de rodas dentadas que funcionavam entre si, automatizando ainda mais o processo. (Ifrah, 2001)

Numa tentativa de melhoria da Pascaline, Gottfried Wilhelm Leibniz concebe, na década de 70 do mesmo século, a “calculadora de passos”, uma clara melhoria à máquina do seu precedente, tornando os processos de multiplicação e divisão automáticos, ao incorporar novos componentes (Sobral, 2015, p.18). Os progressos feitos por Leibniz serviram de base para muitas outras invenções até ao princípio do século XX. (Ifrah, 2001)

Já na virada do século XIX, Joseph-Marie Jacquard — filho de tecelões — cria um tear mecânico, na tentativa de automatizar e acelerar o processo de alimentação dos teares conforme o padrão a ser criado. Como tal, desenvolve um sistema de cartões perfurados, em que cada furo definia um movimento da lançadeira do tear (Sobral, 2015). Segundo Fonseca Filho (2007, p.90) “Para executar um determinado trançado, a fiandeira deveria ter um plano ou programa que lhe dissesse que fios deveriam passar por cima ou por baixo, quando repetir o processo, etc.” A descoberta de poder definir, através de ações mecânicas, um conjunto de atos programáveis, repetíveis, de modo a executar uma determinada tarefa, foi uma descoberta crucial

3. T.L.: Há pelo menos duas razões para o seu fracasso: Babbge era tão perfeccionista que seria incapaz de moderar as suas ambições; e rapidamente se consciencializou das limitações estruturais da sua Máquina Diferencial, o que o fez gradualmente perder interesse, de modo a se dedicar a um projeto muito mais ambicioso.

para o desenvolvimento de muitas outras tecnologias. (Ifrah, 2001)

O desenvolvimento científico no ramo da computação, até Jacquard, viria a permitir que, na primeira metade do século XIX, Charles Babbage quase desenvolvesse aquele que seria o primeiro computador, ao descrever em 1822, um objeto mecânico capaz de ser programado para realizar diversas ações computacionais — a Máquina Diferencial (Sobral, 2015). Contudo, esta máquina só viria a ser construída na década seguinte e não viria a ser muito mais desenvolvida, como aponta Ifrah:

There are at least two reasons for this failure: Babbage was such a perfectionist he was quite unable to moderate his ambitions ; and he was soon conscious of the structural limitations of his Difference Engine, which made him gradually lose interest in it in order to devote himself to a far more ambitious project (...)³ (Ifrah, 2001, p.173)

O projeto ambicioso a que Ifrah se refere é a Máquina Analítica (*Figura 4.*), cujo mecanismo seria capaz de computar todas as expressões numéricas e algébricas (Ifrah, 2001). Seguindo a proposta de Jacquard, a Máquina Analítica fora projetada para funcionar através de cartões perfurados, sendo um computador mais geral possível, *i.e.* uma máquina capaz de computar um largo conjunto de ações matemáticas. Começando por traduzir uma peça para Babbage, Ada Lovelace seguiu, e contribuiu, de modo bastante próximo o desenvolvimento da Máquina Analítica. Produzindo notas ao longo do projeto, escreveu aquele que se crê ser o primeiro “programa” para computador, chegando a perceber que o computador poderia servir para mais ações, além de calcular, e como o ser humano poderia interagir com a tecnologia de modo pessoal e societal. (Sobral, 2015)

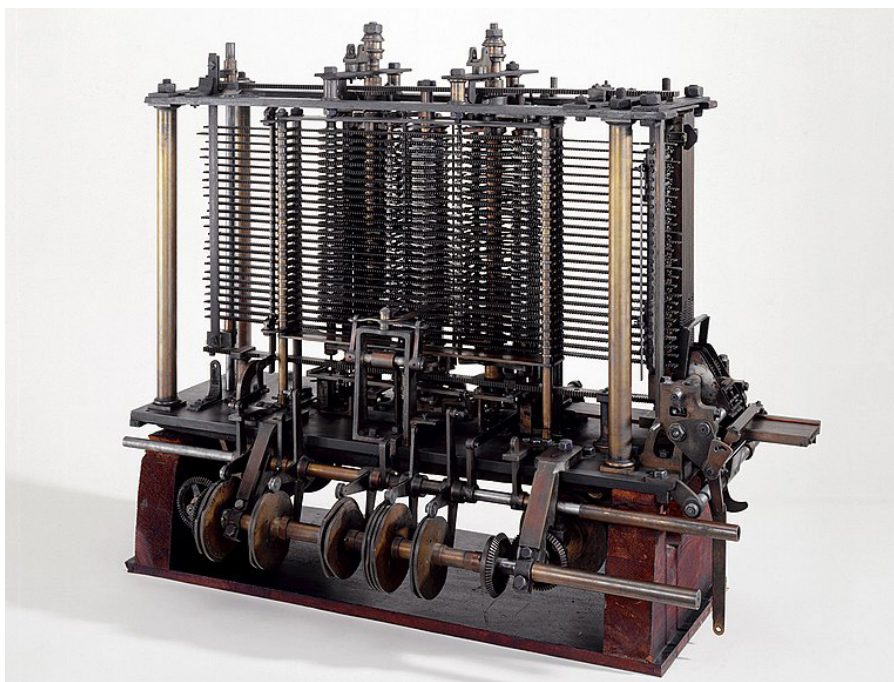


Figura 4. Máquina Analítica de Babbage.
Fonte: Science Museum London (2013). Babbage's Analytical Engine, 1834-1871. Consultado a 4 de março de 2020, disponível em: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Babbages_Analytical_Engine,_1834-1871._\(9660574685\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Babbages_Analytical_Engine,_1834-1871._(9660574685).jpg)

Mais perto do final do século, resultado dum concurso para a invenção dum sistema mecânico de auxílio no recenseamento dos Estados Unidos da América, surge uma máquina capaz de contagem estatística através dum sistema elétrico de perfuração de cartões, pelas mãos de Herman Hollerith (Ifrah, 2001). A posição de cada furo ao longo dos cartões permitia enquadrar os recenseados por categorias, separando-os por colunas previamente definidas, seguindo um sistema de codificação binária decimal. Ao aperfeiçoar os projetos de Babbage e Jacquard, Hollerith fora capaz de conceber máquinas cuja programação funcionava de modo prático através de cartões perfurados. (Sobral, 2015)

A entrada num novo século — século XX — dá azo ao surgimento de máquinas de computação capazes de processar informação e de armazenar em memória para uso futuro, máquinas essas denominadas de computadores modernos. O princípio dum computador moderno é proposto por Alan Turing, em 1936, quando descreve a criação duma máquina capaz de computar qualquer sequência computável — a Máquina Universal — (Bowen, 2017); o contributo em causa não parte da proposta de criação duma Máquina Universal, mas da idealização dum sistema de processamento e armazenamento local de informação (Turing, 1936). Ao integrar as definições básicas de processamento de informação, a (também apelidada) Máquina de Turing tornara-se um dos fundamentos para o surgimento dos computadores seguintes. (The Editors of Encyclopaedia Britannica, 2019)

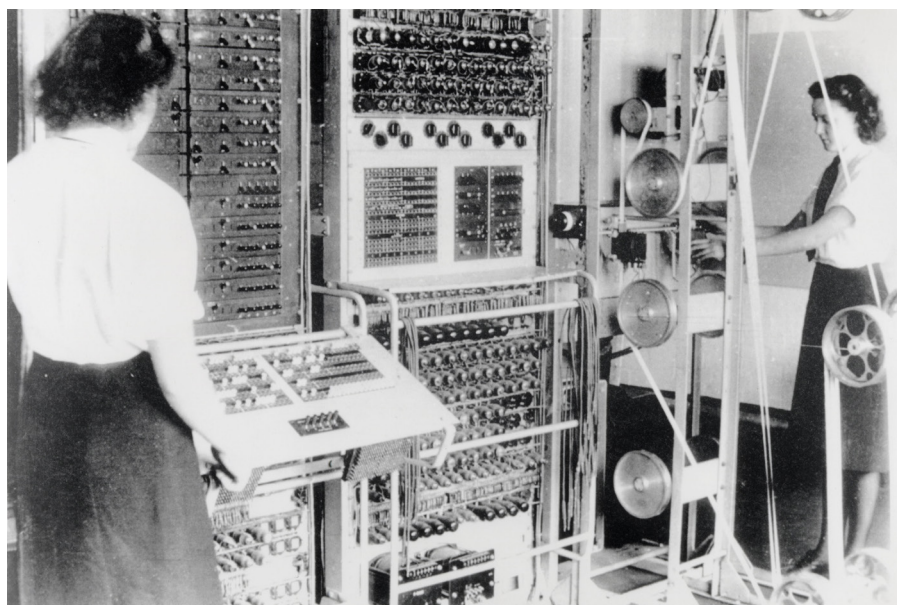
Também na mesma década, surgem os primeiros computadores modernos, por um lado o Differential Analyzer (Analisador Diferencial), de Vannevar Bush e por outro, a serie de dispositivos Harvard Mark, de Howard Aiken (Freiberger *et al*, 2019). Bush começara a desenvolver o Analisador Diferencial ainda em 1925, no MIT, terminando em 1931, tornando-se este o primeiro computador analógico moderno prático⁴; o sucesso desta máquina levou a equipa a desenvolver o projeto, chegando a criar um segundo Analisador Diferencial, que viria a ser utilizado durante a Segunda Guerra Mundial. (Ifrah, 2001)

Perto de Bush, em Harvard, Howard Aiken desenvolvia também dispositivos de computação — com base nos seus predecessores, como Babbage —, planeando em 1937 a criação de 4 máquinas calculadoras, tecnologicamente diferentes, as Harvard Mark I a Mark IV (Freiberger *et al*, 2019). Em parceria com a IBM, Aiken começa a desenvolver a Harvard Mark I, uma máquina calculadora eletromecânica adoptada pela Marinha norte-americana (Fonseca Filho, 2007). Nos anos seguintes procedeu ao desenvolvimento das Mark, até à Mark IV — uma máquina já eletrónica, com a incorporação de memórias em núcleo de ferrite, uma tecnologia recente à época. (Ifrah, 2001)

4. A proposta para a execução dum computador analógico moderno já existira ainda no século passado, quando William Thomson descrevera uma abordagem analógica para a solução dum problema computacional, através de meios mecânicos; contudo a sua proposta nunca chegara a ser desenvolvida devido às tecnologias do seu tempo. (Ifrah, 2001)

Ao mesmo tempo que em Massachusetts, Aiken e Bush desenvolviam as suas máquinas, na Alemanha, Konrad Zuse começava a pensar como desenvolver as tecnologias da computação, focando-se nas operações lógicas de computação e no desenvolvimento de software (Freiberger *et al*, 2019). Em 1936, começa a desenvolver o Z1, uma das suas primeiras tecnologias experimentais, mas apenas o seu Z3 se mostrou efetivamente operacional, contudo nunca chegara a demonstrar a sua verdadeira capacidade devido a um bombardeamento. (Fonseca Filho, 2007)

A passagem para década de 1940 dá entrada para o desenvolvimento de computadores eletrónicos digitais como o Colossus (*Figura 5.*) ou o ENIAC, contudo o primeiro computador eletrónico digital começa a ser desenvolvido ainda na década anterior, pelas mãos de John V. Atanasoff, chegando a desenvolver um protótipo ainda em 1939. A suas experiências permitiram-lhe avançar para a criação duma máquina de uso mais geral na década seguinte, o ABC — Atanasoff-Berry Computer — que viria a ser descontinuado devido ao desenvolvimento da Segunda Guerra Mundial. (Freiberger *et al*, 2019)



5. Não confundir com o projeto Harvard Mark I, apresentado anteriormente.

Figura 5. Colossus. Fonte: Colossus (s.d.). Consultado a 4 de março de 2020, disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Colossus.jpg>

O cenário bélico, proveniente do decorrer da Segunda Guerra Mundial, revelou-se propício ao desenvolvimento das tecnologias da computação. Surgindo da necessidade da Grã-Bretanha de descodificar os códigos secretos alemães, surgem as importantes máquinas de descodificação Colossus — também conhecidas por Mark I⁵ (Freiberger *et al*, 2019). Produzidas de modo secreto, desde 1943, eram dispositivos completamente eletrónicos capazes de armazenar programas e de, através de cálculos lógicos binários, decifrar as mensagens alemãs. (Ifrah, 2001)

Por outro lado, na Alemanha Konrad Zuse começara a criar a sua Z4, utilizando relês eletromecânicos e películas cinematográficas usadas para per-

furar — uma adaptação dos cartões perfurados de Jacquard —, contudo, apesar de estável, não viria a ser muito mais desenvolvida a nível de equipamento, depois de ser deslocada de Berlim em 1945. (Freiberger *et al*, 2019)

Já pelos EUA, Eckert e Mauchly, inspirados pelo progresso feito por Atanasoff, começam a desenvolver o Electronic Numerical Integrator and Computer (ENIAC) (*Figura 6.*) — Integrador e Computador Numérico Eletrónico —, um computador eletrónico de uso mais abrangente (Ifrah, 2001). Tendo sido o dispositivo computacional mais poderoso até à data, era capaz de responder a um conjunto alargado de problemas, superior aos quais tinha sido concebido para resolver. O fim da guerra levou a que começasse a ser planeado o seu sucessor, um computador de uso ainda mais geral, o EDVAC — Electronic Discrete Variable Automatic Computer — (Freiberger *et al*, 2019), funcionando através de cálculos lógicos binários, sendo capaz de armazenar programas em memória. (Sobral, 2015)

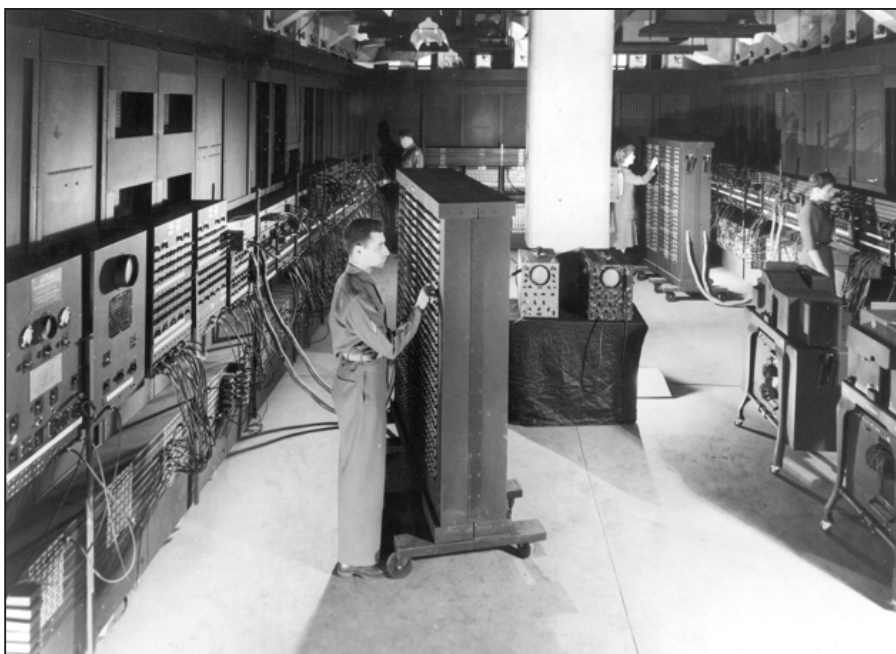


Figura 6. ENIAC. Fonte: Classic shot of the ENIAC (s.d.). Consultado a 4 de março de 2020, disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Classic_shot_of_the_ENIAC.jpg

O desenvolvimento de computadores capazes de armazenar programas em memória continuara na Grã-Bretanha, quando uma equipa na Universidade de Manchester desenvolvera o (Manchester) Baby para testar um novo método de armazenamento de informação em tubos de raios catódicos. As experimentações levaram a equipa a desenvolver o Baby para um computador completo, o Manchester Mark I, um computador com dois níveis de armazenamento e registador de índice. Ao mesmo tempo que era desenvolvido o Manchester Mark I, nascia o Ferranti Mark I, o primeiro computador comercial, baseado no Manchester Mark I. (Freiberger *et al*, 2019)

Os anos que precederam à chegada dos computadores pessoais não foram os mais favoráveis para a sua comercialização. As melhorias nos circuitos

integrados e a chegada dos microprocessadores vieram ajudar ao nascimento de novos dispositivos computacionais mais sofisticados. Contudo, o desenvolvimento do computador pessoal ainda não parecia algo atrativo às empresas de computadores, apesar de existirem várias propostas a nível interno, de modo que uma nova geração de microcomputadores começara a surgir pelas mãos de aficionados. (Freiberger *et al*, 2019)

A entrada no ano de 1974 viria a marcar um momento áureo para o desenvolvimento do computador pessoal, segundo Paul Ceruzzi:

1974 was the annus mirabilis of personal computing. In January, Hewlett-Packard introduced its HP-65 programmable calculator. That summer Intel announced the 8080 microprocessor. In July, Radio-Electronics described the Mark-8. In late December, subscribers to Popular Electronics received their January 1975 issue in the mail, with a prototype of the “Altair” minicomputer on the cover (figure 7.5), and an article describing how readers could obtain one for less than \$400.⁶ (Ceruzzi, 2003, p.226)

A possibilidade de encomendar um computador para casa causou bastante entusiasmo entre os leitores da revista; ao receber a encomenda, o comprador tinha direito a uma caixa para o computador, uma placa de CPU de 256 bytes e um painel frontal. Este dispositivo não era em si uma revolução no campo das tecnologias da computação, contudo permitiu aos interessados um acesso mais económico aos microcomputadores e abriu-lhes ala para experimentação e experiencialização. (Freiberger *et al*, 2019)

Contudo, 1977 foi o ano de destaque da trindade tecnológica Apple, Commodore e Tandy, ao serem as primeiras a comercializar computadores pessoais completos. (Chandler, Hikino & Von Nordenflycht, 2005)

Após a compra da MOS Technologies, em 1975, a canadiana Commodore começara a dedicar-se à comercialização de computadores pessoais, apresentando em janeiro de 1977 o Commodore PET (Chandler, Hikino & Von Nordenflycht, 2005). O computador apresentava-se numa caixa única com monitor, teclado e um gravador de cassetes contudo, devido ao estilo de teclado, semelhante ao duma calculadora, não viria a ter tanto sucesso comparativamente aos outros computadores apresentados no mesmo ano. (Ceruzzi, 2003)

Decidindo entrar no negócio dos computadores, a gigante Tandy começara a comercializar na sua cadeia de lojas Radio Shack em 1977 os computadores TRS-80 (Chandler, Hikino & Von Nordenflycht, 2005). Estes dispositivos também apresentavam um monitor, teclado e gravador de cassetes para armazenamento e, por serem distribuídos por uma grande cadeia de lojas de eletrónicos, o seu público não eram apenas aficionados tecnológicos, tendo um público muito maior, permitindo o seu sucesso. (Ceruzzi, 2003)

6. T.L.: 1974 foi o *annus mirabilis* da computação pessoal. Em janeiro, a Hewlett-Packard apresentou a sua calculadora programável HP-65. No mesmo verão, a Intel anunciou o microprocessador 8080. Em julho, a Radio-Electronics descreveu o Mark-8. No final de dezembro, assinantes da Popular Electronics receberam a sua edição de janeiro de 1975 no correio, com um protótipo do minicomputador “Altair” na capa, e um artigo descrevendo como os leitores poderiam obter um por menos de 400 dólares.

O nascimento da terceira empresa apresentada é considerado algo lendário, pela forma como de uma garagem em Cupertino nasceu uma das maiores gigantes tecnológicas ainda atualmente. E, ao apresentar em 1977, o Apple II a empresa do mesmo nome conseguiu vender mais exemplares que os seus concorrentes (Ceruzzi, 2003). As componentes deste dispositivo provinham quase todas de empresas externas, com exceção das unidades de disco, projetadas por Wozniak — um dos fundadores da empresa (Chandler, Hikino & Von Nordenflycht, 2005). Apesar do seu custo elevado, comparativamente ao Commodore PET e ao TRS-80, o Apple II destacava-se pela sua apresentação com uma aparência atrativa e um nome simples, nada técnico ou ameaçador. Este dispositivo foi dos primeiros a oferecer uma noção dos computadores como dispositivos amigáveis e próximos das pessoas. (Ceruzzi, 2003)

O ano de 1981 marcou a entrada da IBM como uma das maiores concorrentes no mercado dos computadores pessoais, com a apresentação do IBM PC a empresa anunciou também a possibilidade de utilização de software de processamento de texto, contabilidade e jogos, vindo a destronar a Apple como líder de mercado. (*ibid.*)



Figura 7. Computador Xerox Alto. Fonte: Kozlenko, M. (2015). Xerox Alto computer. Wikimedia Commons. Consultado a 4 de dezembro de 2019, disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Xerox_Alto_computer.jpg

Contudo, a empresa da maçã continuara a revolucionar no campo das tecnologias. Ainda em 1979, após um acordo com a Xerox, para aquisição de ações da Apple, a última poderia visitar as instalações do Xerox PARC — Palo Alto Research Center. Nessa mesma visita tomaram conhecimento dum computador que a Xerox começara a desenvolver anos antes, o

Alto. Este dispositivo era bem mais desenvolvido que os seus contemporâneos, mas o que o fazia destacar por completo, era a existência dum rato (Loxley, 2004). Desenvolvido em 1973, o Alto (*Figura 7.*) apresentava-se com um monitor oblongo, conexão *ethernet* e um ecrã em *bitmaps*, quem em conjunto com o rato, permitiam ao utilizador editar texto e imagem e visualizar essa mesma mudança em tempo real, esse novo recurso era WYSIWYG — What You See Is What You Get. No entanto, este dispositivo não fora produzido para fins comerciais, apenas uma nova versão apresentada em 1981, o Star, era comercializável, mas não atingiu o sucesso esperado. (Ceruzzi, 2003)



Com base nas informações recolhidas no Xerox PARC, a Apple apresenta, em 1982 o Lisa (*Figura 8.*), um computador bastante avançado com uma GUI — Graphical User Interface (Interface Gráfica do Utilizador) —, substituindo assim as linhas de comando por ícones acessíveis através do rato. Todavia o grande marco da gigante de Cupertino viria a ser apresentado em 1984. (Freiberger *et al*, 2019)

At the start of the year and advertising campaign ran on television in which a Big Brother-like face on a giant screen intoned monotonously to a downtrodden grey-clad audience. Suddenly a woman rushed in from outside, brandishing a sledghammer which she hurled at the screen. It shattered, and the spell over the audience was broken. This was an ad for Apple, announcing the birth of the Macintosh, with the final shout line ‘And you’ll see why 1984 won’t be like 1984’.⁷ (Loxley, 2004, p.229)

7. T.L.: No começo do ano, uma campanha publicitária passara na televisão, na qual um rosto parecido com o Big Brother num ecrã gigante entoava monotonamente a um público oprimido vestido de cinza. De repente, uma mulher entra a correr, vinda do exterior, brandindo uma marreta que atira para o ecrã. O ecrã fica despedaçado e o feitiço sobre a plateia é quebrado. Este foi um anúncio para a Apple, anunciando o nascimento do Macintosh, com a frase final “E irá ver porque é que 1984 não será como 1984”

Figura 8. Computador Apple Lisa e a sua GUI. Fonte: Ibáñez, A. (2012). Apple Lisa (Little Apple Museum). Flickr. Consultado a 4 de dezembro de 2019, disponível em: <https://www.flickr.com/photos/alvy/8032162544/>

Numa clara referência à obra de Orwell, a Apple apresentava no início de 1984 o seu Macintosh (*Figura 9*), prometendo que o dispositivo não seria nada como a distopia criada pelo escritor. Juntamente com o computador foram também anunciados alguns softwares, como um de criação de desenhos e um processador de texto. (Ceruzzi, 2003)

Não obstante, o volume de vendas inicial foi bastante reduzido, o Mac não oferecia tantas aplicações quanto os concorrentes, e a facilidade e até entretenimento que era utilizar o dispositivo, faziam com que este fosse visto pelo público como um brinquedo e não uma ferramenta de trabalho. (Loxley, 2004)

O que faltava para o sucesso do Mac era a criação de *software* dedicado, que existindo poderia revolucionar a forma de trabalhar e então permitir que este dispositivo se destacasse dos demais. O desenvolvimento técnico e tecnológico que viria a ocorrer após o lançamento do Macintosh não conseguiria prever as grandes mudanças que viriam a ocorrer no processo de produção gráfica, com o desenvolvimento duma nova técnica — a *Desktop Publishing*. (Loxley, 2004)



Figura 9. Apple Macintosh apresentado em 1984.
Fonte: Wichary, M. (2008).
Macintosh. Flickr.
Consultado a 4 de dezembro de 2019,
disponível em: <https://www.flickr.com/photos/mwichary/2179402603>

2.2. AS FERRAMENTAS DE PRODUÇÃO GRÁFICA

Apesar da fraca receptividade inicial do Macintosh, por parte do público, a Apple continuava a trabalhar para o desenvolvimento das tecnologias da computação (Loxley, 2004). Em 1985, é apresentada a LaserWriter, uma impressora laser baseada em tecnologia da Canon, compatível com o Mac, que apresentava uma nova linguagem de programação — a Postscript. (Norr, 2019)

A Postscript começara a ser desenvolvida no início da década de 1980, na empresa Xerox, por John Warnock e Charles Geschke, com o intuito de conseguirem descrever o tamanho, forma e posição exatos de objetos no ecrã, tornando-os posteriormente em termos matemáticos que poderiam ser lidos por qualquer computador, independentemente da sua resolução de ecrã. Contudo, quando a sua ideia foi recusada pela Xerox para comercialização, ambos decidiram formar a sua própria empresa — a Adobe Systems Incorporated. (*ibid.*)

Além de tornar possível, por parte dos dispositivos, a leitura e interpretação dos objetos na página e sua impressão, a criação de glifos a partir desta linguagem deixava de ser através de pontos, como se de *bitmapping* se tratasse, e passava a ser feita através de comandos e informação armazenada, fazendo com que os glifos fossem gerados como contornos que seriam preenchidos (Meggs & Purvis, 2012). Esses mesmos contornos deviam-se à utilização de curvas de Bézier, que permitiam o redimensionamento de glifos, visto estes serem criados à base de fórmulas matemáticas alteráveis. (Brandão, 2012)

A associação desta linguagem de descrição de páginas — PDL —, com impressoras e ferramentas de produção gráfica dedicadas, representava um nível de qualidade tipográfica muito superior comparativamente com a concorrência. (Norr, 2019)

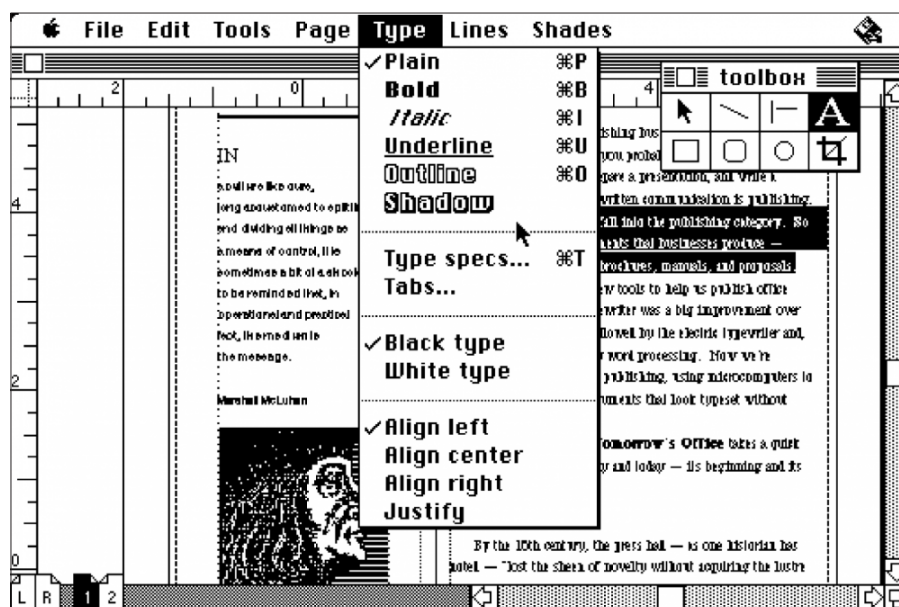


Figura 10. Captura de ecrã do software PageMaker. Fonte: The Interface Experience (s.d.). Aldus Pagemaker, 1985. Consultado a 4 de março de 2020, disponível em: <http://interface-experience.org/objects/aldus-pagemaker/>

Tendo conhecimento dos mais recentes dispositivos da Apple, Paul Brainerd — um editor de jornal — partira para o desenvolvimento de *software* de produção gráfica dedicado (Loxley, 2004). Em julho de 1985, apresenta o PageMaker (*Figura 10.*), pela Aldus — empresa que fundara no

ano anterior, para se dedicar à criação de *software* de produção gráfica —, este *software* “permitia alterar o tamanho das letras, as fontes escolhidas, e as dimensões das colunas”⁸ (Meggs & Purvis, 2012, p.531)

A possibilidade de organizar a informação na página, de modo livre, alterando as suas dimensões, podendo funcionar livremente com texto e imagem e, caso o resultado não fosse o pretendido, a possibilidade de em alguns minutos reorganizar a informação na página, demonstrava-se um processo bastante libertador, comparado com todo o processo de composição anterior. (Loxley, 2004)

O lançamento do PageMaker viera demonstrar que o Mac era efetivamente uma ferramenta de trabalho, e libertar a tipografia do peso (físico e metafórico) do chumbo. (*ibid.*)

Contudo, a entrada na década de 1990 viria a apresentar alguma tensão entre as gigantes tecnológicas. Não querendo ficar sujeitos a *software* externo, a Apple e Microsoft começaram a desenvolver a sua própria versão dum formato de leitura de fontes, para competir com único existente, oferecido pela Adobe — o PostScript Type 1. No início de 1991, é tornado disponível o TrueType (*Figura 11.*), com as novas versões de *software* da Apple e da Microsoft (Phinney, 1997). Este novo formato “permitia um nível de controlo mais elevado sobre a forma como os caracteres se apresentavam no ecrã do computador, melhorando a visualização a baixas resoluções, ou eram impressos em tamanhos menores, mantendo a legibilidade” (Brandão, 2012, p.167).

8. T.L.: “(...) could alter type size, choice of font, and column dimensions.”

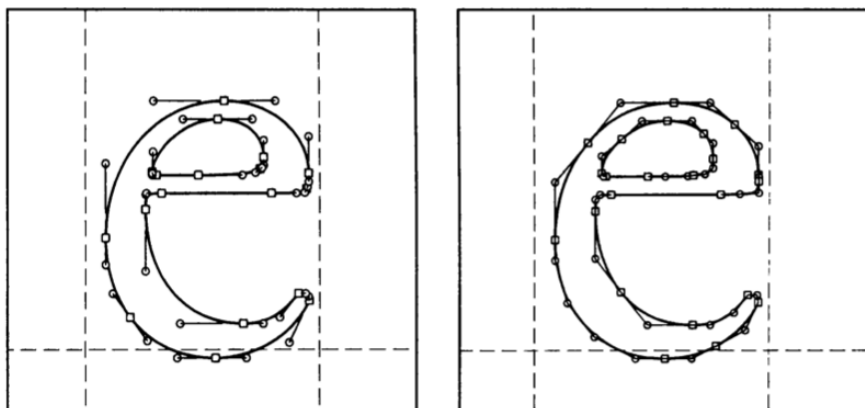


Figura 11. Esquema representando a letra *e* codificada em formato Postscript (à esquerda), através de 18 pontos, e em formato TrueType (à direita), através de 23 pontos de curvas bézier quadráticas. Fonte: Bringhurst, R. (2004). *The Elements of Typographic Style* (3ª ed.). Point Roberts, WA: Hartley & Marks. (Obra original publicada em 1992)

No ano de 1996, é apresentado o formato OpenType, baseado nos formatos anteriores — Type I e TrueType — e com o intuito dos substituir (Brandão, 2012). Este formato suporta até 65.536 caracteres e glifos, podendo conter caracteres para outros sistemas de escrita, como o cirílico ou o sistema Han, permitindo um maior controlo dos sistemas de escrita comparativamente com os formatos anteriores (Freitas, 2017).

3. O PROCESSO DE IMPRESSÃO OFFSET

Tal como as técnicas de criação gráfica, o processo de impressão evoluiu de modo significativo na segunda metade do século XX, destacando-se a litografia *offset* como o processo de impressão predominante (Pipes, 2002), *i.e.*, na imprensa escrita — foco de estudo da presente dissertação —, que passara da impressão em rotativa tipográfica para a rotativa *offset*, por serem ambas tecnologias optimizadas para grandes tiragens (AA. VV., 2018).

Although offset lithography would become dominant after World War II, printing from metal type was the principal means for reproducing text in the first half of the century, while lithography was the preferred medium for replicating images. Yet neither technology was confined to conveying solely words or solely pictures. The rise of magazines and advertising in the mid-nineteenth century encouraged the mixing of text and image. Letterpress printers inserted woodcut illustrations into their typographic grids, while lithographers created organic, freeform lettering, sometimes densely ornamental, using the tools of illustration. Letterpress printers used images as typographic elements, while lithographers treated words as pictures. (Ellen Lupton, s.d., para. 13)⁹

Deste modo, considerou-se pertinente, antes de discorrer sobre a evolução da (litografia) *offset*, contextualizar a própria evolução do processo litográfico até esse momento.

A impressão litográfica nasce no final do século XVIII, quando Aloys Senefelder, um dramaturgo alemão, tentava desenvolver um meio mais económico de imprimir as suas peças, ao experimentar com pedras gravadas e relevos em metal. Este processo diferenciava-se dos de mais por ser planográfico, *i.e.*, por ser impresso numa superfície plana. Deste modo, a separação das áreas com mancha das áreas que não seriam impressas, funcionava através do princípio simples que a água e a gordura não se misturam, ou seja, todas as áreas com mancha eram criadas com tintas à base de gordura e as áreas em que não deveria aderir a tinta, eram humedecidas com água. (Meggs & Purvis, 2012)

Este processo de impressão dava muito mais liberdade à criação de imagens, em comparação com os existentes até ao momento, porque não se restringia a grelhas estruturantes, havendo total liberdade para o traçado, sendo apenas necessário criar de modo invertido ao resultado pretendido, isto porque, no processo de impressão, o resultado seria sempre um reflexo da imagem criada em pedra. (Rolo, 2015)

9. T.L.: Embora a litografia *offset* se tornasse dominante após a Segunda Guerra Mundial, a impressão tipográfica era o principal meio de reproduzir texto na primeira metade do século, enquanto que a litografia era o meio preferido para replicar imagens. No entanto, nenhuma das duas tecnologias estava confinada a transmitir apenas palavras ou imagens. A ascensão de revistas e publicidade em meados do século XIX estimulou a junção de texto e imagem. As impressoras tipográficas inseriam ilustrações de xilogravura nas suas grelhas tipográficas, enquanto que os litógrafos criavam letras orgânicas, de formato livre, às vezes densamente ornamentais, usando as ferramentas da ilustração. As impressoras tipográficas usavam imagens como elementos tipográficos, enquanto que os litógrafos tratavam as palavras como imagens.

Em 1837, Godefroy Engelmann patenteia o processo de cromolitografia, *i.e.*, o processo de impressão litográfica em várias cores, funcionando através da separação das cores por chapas e impressão de cada uma delas individualmente. Este processo viria a ser melhorado, em 1846, quando Richard M. Hoe aperfeiçoara a rotativa litográfica, tornando este processo muito mais rápido em comparação com a impressão plana e muito mais competitivo em relação à impressão tipográfica. (Meggs & Purvis, 2012)

A primeira patente para impressão litográfica *offset* em metal é atribuída a Robert Barclay, em 1875. O processo funcionava através da tintura da pedra litográfica, que seria captada por um cilindro de cartão não-absorvente e transposta de imediato para uma folha metálica. Barclay viria a aperfeiçoar o processo, passando a usar um cilindro de borracha para transportar a impressão. (*ibid.*)

Cerca de 25 anos depois, em 1906, é introduzida a primeira rotativa *offset* em papel, por Ira W. Rubel, contudo só a partir de meio do século é que este processo começaria a reinar sobre a impressão tipográfica. (Pipes, 2002)

Assim como na impressão litográfica plana, a impressão *offset* também funciona através da repulsão entre água e tinta, sendo este o único método de impressão — a litografia — que requer dois fluídos para diferenciar as zonas de mancha, das zonas sem mancha. (Barbosa, 2012)

Este sistema funciona através da utilização dum cilindro extra (*Figura 12.*) — sendo a unidade de impressão composta por três cilindros —, entre o cilindro da chapa gravada e o cilindro da impressão, coberto por cauchu, *i.e.* uma goma elástica, como a borracha (Barbosa, 2012). O processo de impressão começa com a passagem do cilindro da chapa pela molha¹⁰, para humedecer as zonas sem mancha, e de seguida pela tinta (duma cor), entrando depois em contacto com o cilindro de cauchu, transferindo a impressão para o seu, que por sua vez passará a tinta para o papel. (Rolo, 2015)

No entanto, antes de proceder à gravação das chapas, existem diversos passos a tomar. No caso do processo foto-mecânico, partindo do fotolito original, as cores utilizadas são separadas para serem gravadas individualmente em cada chapa — pelo que, o mesmo não se aplica se se tratar duma impressão a uma cor —, este processo de decomposição da imagem por cores ocorre pelo meio de filtros, que as separam pelo sistema CMYK. Separadas as cores por fotolitos, é possível avançar para a gravação das chapas (*ibid.*). No entanto, o mesmo também se poderá passar com cores diretas fora do sistema de cor CMYK.

O próprio processo de gravação das chapas para impressão também se alterara ao longo dos tempos. Se o processo foto-mecânico, *i.e.*, o processo pelo qual eram gravadas as chapas inicialmente, consistia na gravação pelo

10. No entanto, existe também o método sem molha que, ao invés do método tradicional que utilizava chapas de alumínio, funciona com chapas revestidas a silicone, evitando desperdício de papel no início da impressão, assim como o ganho de ponto, permitindo imagens com melhor definição. (Barbosa, 2012)

contacto, em vácuo, do fotolito sobre a superfície fotossensível da chapa e posterior exposição, para que a zona de mancha ficasse gravada na emulsão fotossensível (Barbosa, 2012). O mesmo deixara de acontecer com a evolução das tecnologias no último quartel do século passado.

11. T.L.: Do computador para a película (fotolito).

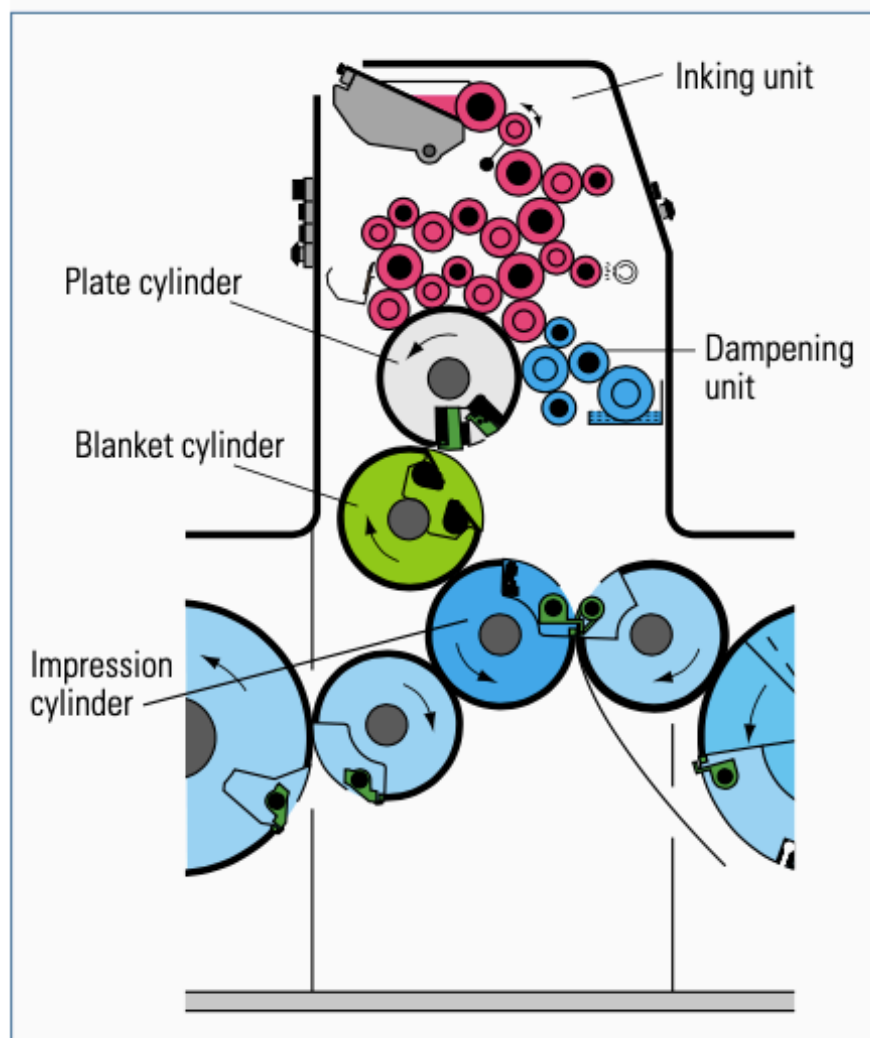


Figura 12. Esquema do processo de impressão offset. Fonte: Kipphan, H. (Ed.) (2001). *Handbook of Print Media. Technologies and Production Methods*. Berlim: Springer-Verlag

Com a adopção da técnica de *Desktop Publishing* como meio convencional de criação gráfica, os próprios processos de gravação das chapas para impressão também evoluíram. A imposição das páginas e exposição para os fotolitos já acontecia de modo digital, através da utilização do computador, tomando este processo o nome de CtF — Computer to Film¹¹ (Szentgyörgyvölgyi, 2008).

No entanto, a possibilidade de transmitir um ficheiro num formato de PDL, *e.g.* PostScript, para um equipamento de saída, deve-se à utilização do RIP (Raster Image Processor) (Figura 13). Este processo de preparação do ficheiro para o formato de saída é necessário para que o mesmo tenha a resolução correta de saída, como tal, este processo funciona através de vários módulos:

- primeiramente o ficheiro é interpretado, sendo calculados todos os objetos presentes numa página e em seguida convertidos num formato único;
- em seguida esses objetos passam pelo módulo de renderização¹², onde são convertidos para a resolução do ficheiro de saída, resultando numa imagem de tons contínuos;
- essa imagem é então dividida em meios-tons e traduzida para o formato do equipamento de saída, *e.g.* *bitmaps*, sendo finalmente possível imprimir o ficheiro. (Kipphan, 2001)

12. Vocábulo comumente utilizado para definir o termo inglês *rendering*.

13. T.L.: Do computador para a chapa.

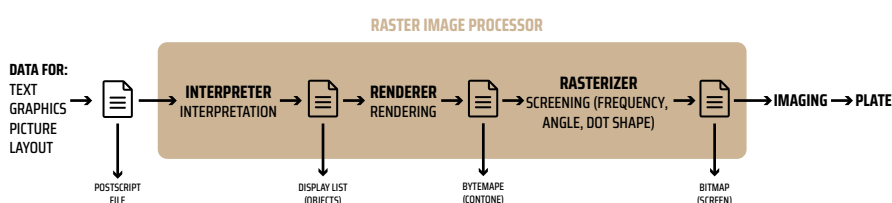


Figura 13. Esquema do RIP no fluxo de trabalho de prepress. Fonte: Kipphan, H. (Ed.) (2001). *Handbook of Print Media, Technologies and Production Methods*. Berlim: Springer-Verlag (Esquema adaptado)

Contudo, com o surgimento do processo CtP — Computer to Plate¹³ —, na década de 1990, a utilização de fotolitos tornou-se obsoleta, sendo substituída pelo próprio computador e gravadora de chapas. Este processo funciona através da transmissão da imagem, do computador para a gravadora de chapas e posterior passagem para a chapa. A gravação da chapa é feita por laser através de um dos dois métodos comumente utilizados: luz visível, que altera a chapa quimicamente; ou gravação térmica, que altera a chapa fisicamente ao endurecer as áreas de mancha ou a remover as zonas sem mancha. (The Northeast Waste Management Officials' Association, 2006)

SÍNTESE

No presente capítulo, começaram por ser discutidas as diferenças entre técnica e tecnologia, de modo a clarificar a génese do capítulo. Em seguida, notou-se pertinente o estudo da técnica de fotocomposição e das suas mais-valias para o processo de produção gráfica, assim como das tecnologias inerentes. Este estudo revelou-se necessário para o entendimento das mudanças entre esta técnica e a posterior — *Desktop Publishing*.

Por conseguinte, de modo a compreender as tecnologias que permitiram o advento da *Desktop Publishing*, optou-se por discorrer sobre a sua evolução, desde os primeiros vestígios arqueológicos como o osso de Ishango e o Quipu, passando pelos primeiros dispositivos computacionais mecânicos e os primeiros computadores modernos — *e.g.* o Differential Analyzer ou os Harvard Mark —, assim como os primeiros computadores eletrónicos digitais — *e.g.* o Colossus ou o ENIAC —, até à era dos computadores pes-

soais. Deste modo, foi possível compreender os motivos pelos quais o lançamento do Macintosh se revela um marco importante para o surgimento da técnica de *Desktop Publishing*.

Outro aspeto de igual importância para o nascimento da técnica em discussão, foi o *software* de auxílio para produção gráfica desenvolvido, com a criação da primeira PDL — a Postscript — e do *software* dedicado PageMaker

Por fim, foi também debatida a evolução dos processos de impressão associados à produção de imprensa escrita, ocorrida no último século, com especial foco nas vantagens da litografia *offset* comparativamente com o método anterior — impressão tipográfica —, mas também a evolução do próprio processo de gravação de chapas, com a adopção da técnica de *Desktop Publishing*, com o desenvolvimento dos processos CtF e CtP.

O estudo das técnicas e tecnologias acima discutidas, será um contributo não só importante para a condução das entrevistas, assim como a observação de artefactos, mas também a sua análise e o tipo de conclusões que se poderão retirar do seu entendimento.

REFERÊNCIAS:

AA. VV. (2018). *Imprimere, Arte e processo nos 250 anos da Imprensa Nacional*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda & ESAD - Escola Superior de Artes e Design

Aires, E. (2006). *A estrutura gráfica das primeiras páginas dos jornais: O Comércio do Porto, O Primeiro de Janeiro e Jornal de Notícias entre o início da publicação e final do séc. XX: contributos para uma ferramenta operacional e analítica para a prática do design editorial*. (Tese de Doutoramento não publicada). Universidade do Porto, Porto. Disponível em: <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/77858?locale=pt>

Baines, P. & Haslam, A. (2005). *Type & Typography*. Londres: Laurence King Publishing

Barata, J. (2003). *Cultura e Técnica, Folhas de Acompanhamento do Seminário de Humanidades do Instituto Superior Técnico, Out./Dez. 2003*. Lisboa: Difusão Restrita

Barbosa, C. (2012). *Manual Prático de Produção Gráfica* (3ª ed.). Cascais: Príncípia Editora

Bowen, J.P. (2017). *Alan turing: Founder of computer science*. Lecture Notes in Computer Science (including subseries Lecture Notes in Artificial Intelligence and Lecture Notes in Bioinformatics), 10215 1-15. doi:10.1007/978-3-319-56841-6_1

Brandão, J. (2012). *Uma gramática do movimento. Variáveis estruturais para uma expressão do movimento na comunicação gráfica* (Tese de Doutoramento não publicada). Universidade de Lisboa, Lisboa. Disponível em: <https://www.repository.utl.pt/handle/10400.5/17638>.

Brathwaite, R., Clairvaux, B. & Gent, R. (1614). *The yong mans gleanings Gathered out of diuers most zealous and deuout fathers, and now published for the benefit of euerie Christian man, which wisheth good successe to his soule at the later day. Containing these foure subiects. 1 Of the mortality of man. 2 The poore mans harbour. 3 The mirror of vaine-glory. 4 Saint Barnards sermon on the passion of Christ. Whereunto is adioyned a most sweete and comfortable hymne, expressing the euerlasting ioy of a glorified soule. By R.B. gent*. Disponível em: <http://ota.ox.ac.uk/tcp/headers/A00/A00514.html>

Bringhurst, R. (2004). *The Elements of Typographic Style* (3ª ed.). Point Roberts, WA: Hartley & Marks. (Obra original publicada em 1992)

Cabral, T. (2014). *Tipos de sucesso. Tradição e contemporaneidade no design de letra de portugueses [1994-2012]* (Tese de Doutorado não publicada). Universidade de Lisboa, Lisboa. Disponível em: <https://www.repository.utl.pt/handle/10400.5/7190>

Ceruzzi, P. (2003). *A History of Modern Computing. Second edition*. Cambridge, MA: The MIT Press. (Obra original publicada em 1998)

Chandler, A., Hikino, T. & Von Nordenflycht, A. (2005). *Inventing the electronic century: The epic story of the consumer electronics and computer industries, with a new preface*. Massachusetts: Harvard University Press

Computer. (s.d.a). In *Merriam-Webster*. Consultado a 20 de abril de 2019, disponível em: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/computer#learn-more>

Cramsie, P. (2010). *The Story of Graphic Design*. Londres: The British Library

Ellen Lupton (s.d.). Design and Production in the Mechanical Age. Consultado a 11 de agosto de 2019, em: <http://elupton.com/2009/10/design-and-production-in-the-mechanical-age/>

Fonseca Filho, C. (2007). *História da Computação: o caminho do pensamento e da tecnologia*. Disponível em: <http://www.pucrs.br/edipucrs/online/historiadacomputacao.pdf>

Fragoso, A. (2009). *FORMAS E EXPRESSÕES DA COMUNICAÇÃO VISUAL EM PORTUGAL. CONTRIBUTO PARA O ESTUDO DA CULTURA VISUAL DO SÉCULO XX, ATRAVÉS DAS PUBLICAÇÕES PERIÓDICAS* (Tese de Doutorado em Design). Universidade de Lisboa, Lisboa. Disponível em: https://www.repository.utl.pt/bitstream/10400.5/1440/1/tese_doutoramento_%20margarida_fragoso.pdf

Freiberger, P., Hemmendinger, D., Pottenger, W. & Swaine, M. (2019). Computer. In *Encyclopædia Britannica*. Consultado a 21 de abril de 2019, em: <https://www.britannica.com/technology/computer>

Freitas, V. (2017). *Design português de tipos digitais (1990–2010). Da procura de sinais identitários à construção de uma plataforma de divulgação* (Tese de Doutorado não publicada). Universidade de Aveiro, Aveiro. Disponível em: <https://ria.ua.pt/handle/10773/19167>

Hoeltz, M. (2001). Design Gráfico - dos espelhos às janelas de papel. In INTERCOM, *XXIV Congresso Brasileiro da Comunicação* (s.p.) Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2001/papers/NP4HOELTZ.pdf>

Ifrah, G. (2000). *The Universal History of Numbers, From prehistory to the invention of the computer* (D. Bellos, E. Harding, I. Monk & S. Wood, Trad.). New York: Joh Wiley & Sons, Inc.

Ifrah, G. (2001). *The Universal History of Computing, From de abacus to the quantum computer* (E. Harding, Trad.). New York: Joh Wiley & Sons, Inc.

Kipphan. H. (Ed.) (2001). *Handbook of Print Media. Technologies and Production Methods*. Berlim: Springer-Verlag

Loxley, S. (2004). *Type: the secret history of letters*. Londres: I.B. Tauris.

Mandel, L. (1998). *Écritures, miroir des hommes et des sociétés*. Reillanne: Atelier Perrousseaux éditeur

Meggs, P. B. & Purvis, A. W. (2012). *Meggs' History of Graphic Design*. New Jersey: John Wiley & Sons, Inc.

Norr, H. (2019). Adobe Inc. In *Encyclopædia Britannica*. Consultado a 10 de junho de 2019, em: <https://www.britannica.com/topic/Adobe-Systems-Incorporated#ref92970>

Phinney, T. (1997). *TrueType & PostScript Type 1: What's the Difference?*. Consultado a 13 de junho de 2019, em: <http://www.truetype-typography.com/articles/ttvst1.htm>

Pinheiro, M. (2012) Tipografia Inclusiva e Legibilidade. *Convergências: Revista de Investigação e Ensino das Artes*. V, (10). Disponível em: <http://convergencias.esart.ipcb.pt/?p=article&id=122>

Pipes, A. (2002). *Production for Graphic Designers*. New Jersey: Prentice Hall Inc.

Rolo, E. (2013). Entre o metal e o digital : reflexão sobre tecnologias e design na segunda metade do século XX. *Convergências : Revista de Investigação e Ensino das Artes*. VI, (12). Disponível em: <http://convergencias.esart.ipcb.pt/?p=article&id=177>

Rolo, E. (2015). *Olhar, jogo, espírito de serviço. Sebastião Rodrigues e o design gráfico em Portugal* (Tese de Doutorado não publicada). Universidade de Lisboa, Lisboa. Disponível em: <https://www.repository.utl.pt/handle/10400.5/9625>

Sobral, J. (2015). *Da Computabilidade Formal às Máquinas Programáveis*. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/157317>

Szentgyörgyvölgyi, R. (2008). Effect of the Digital Technology to the Print Production Processes. *Acta Polytechnica Hungarica*, 5. (3), pp.125-134. Disponível em: https://www.uni-obuda.hu/journal/Szentgyorgyvolgyi_15.pdf

The Editors of Encyclopaedia Britannica (2019). Turing machine. In *Encyclopædia Britannica, Inc.* Consultado a 2 de maio de 2019, em: <https://www.britannica.com/technology/Turing-machine>

The Northeast Waste Management Officials' Association. (2006, 7 de novembro). Pollution Prevention Technology Profile. Computer-to-Plate Lithographic Printing [Press Release]. Disponível em: <http://www.new-moa.org/prevention/p2tech/directtoplateprofile.pdf>

Thiruvathukal, G. (2011). *A Mini-History of Computing*. Disponível em: https://ecommons.luc.edu/cs_facpubs/103/

Turing, A. (1936). On Computable Numbers, with an Application to the Entscheidungsproblem. *Proceedings of the London Mathematical Society*. S2-42, (1), pp.230-265. doi:10.1112/plms/s2-42.1.230

A IMPRENSA ESCRITA PORTUGUESA NO ÚLTIMO QUARTEL DO SÉCULO XX

NOTA INTRODUTÓRIA

Com o intuito de compreender o impacto das inovações técnico-tecnológicas que marcaram as últimas décadas do século XX, notou-se relevante discorrer sobre o estado da imprensa escrita portuguesa no último quartel do mesmo século.

Partindo do período de rescaldo, que se seguira de imediato, à revolução de Abril de 1974, os ideais de controlo e repressão sociais pareciam ser trocados por sentimentos de liberdade, no entanto continuara a existir a vontade de manutenção desse *statu quo* na imprensa escrita, começando a ser tomadas medidas de controlo ainda antes da entrada no último quartel do século, que se mostraram relevantes para os acontecimentos seguintes. Com os desenvolvimentos sociais do golpe de estado do Movimento das Forças Armadas, o ano de 1975 ficaria marcado por dois momentos decisivos para a imprensa escrita nacional, cujos efeitos acabariam por se revelar devastadores para o seu desenvolvimento, que só pareciam começar a ser solucionados com a tomada de posse do X Governo Constitucional, uma década depois. (Lima, 2008)

Este mesmo período também fora palco de outras mudanças, a nível global, com as inovações tecnológicas que as últimas décadas do século trouxeram consigo. As evoluções tecnológicas aliadas ao cenário jornalístico da época, acabariam por causar mudanças visíveis nos jornais, quer a nível de forma, quer a nível de conteúdo, mas também nas próprias estruturas empresariais dos seus. (Sousa, 2008)

No entanto, o final do século representaria um enorme marco para a imprensa escrita nacional. O nascimento dum novo “ambiente social”, impulsionado pelo desenvolvimento tecnológico e a *internet*, acabaria por criar um novo espaço de interação, do qual vários títulos tiraram partido, com o surgimento dos primeiros *websites* de jornais na última década do século (Garcia (coord.) *et al*, 2018), fenómeno esse que levaria ao aparecimento do ciberjornalismo.

1. O RESCALDO DE ABRIL DE 1974

Após a queda do regime salazarista, os anos que se seguiriam pareciam promissores. O fim da ditadura viria a permitir que os órgãos de Comunicação Social recuperassem a sua liberdade discursiva (tal como o resto da sociedade), no entanto, e ainda antes de entrar no último quartel do século passado, é aprovada a primeira exceção à então liberdade conquistada, com a criação de legislação que salvaguardasse

quaisquer distúrbios de ordem pública, através do controlo da imprensa — a comissão *ad hoc*. (Lima, 2008)

Se, por um lado, o golpe de estado do Movimento das Forças Armadas se poderia associar a um novo sentimento de liberdade a todos os níveis, o modelo jornalístico nacional parecia manter-se. Vigorando até então, o modelo autoritário de jornalismo, pressupunha o controlo da atividade jornalística diretamente a partir do governo ou outra alçada do Estado, condicionando a liberdade de imprensa, limitando tudo aquilo que fosse visto como reacionário ou contra-corrente, podendo ser impostas diversas sanções, desde multas à cessação do exercício de atividade profissional (Sousa, 2008). Deste modo a criação da comissão *ad hoc* “é, em si mesma, contrária aos princípios da liberdade de pensamento e expressão”. (Lima, 2008, p.250)



Figura 1. Capa do *Jornal do Caso República* em protesto contra o controlo da atividade jornalística (1975). Fonte: Hemeroteca Municipal de Lisboa (2005). *Jornal do Caso República*, N.º 9. Consultado a 5 de dezembro de 2019, disponível em: <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/JornalDoCasoRepublica/JornalDoCasoRepublica.htm>

A par da nova comissão, composta somente por militares, fora criado também um novo regulamento para auxiliar no controlo da atividade jornalística. Desta forma, começam a ser aplicadas sanções ainda em julho de 1974, sendo suspensos os jornais *A Capital*, o *Diário de Lisboa* e a *República* (Figura 1). Como resultado das sanções aplicadas, formou-se um clima de desordem na imprensa portuguesa, auto-suspendendo-se diversos jor-

nais, como forma de solidariedade e protesto ao regime (Figura 2). A onda de protestos criada viria a fazer com que os militares que compunham a comissão *ad hoc*, resignassem os seus cargos, acabando por dissolver a própria comissão. No entanto, não tardaria a ser formada uma nova comissão *ad hoc* — logo a 16 de setembro do mesmo ano —, continuando a ser impostas variadas sanções à imprensa. Até à sua extinção, foram imensos os títulos sancionados, chegando a serem suspensas 19 publicações, com períodos entre três e sessenta dias. (Lima, 2008)



Figura 2. Artigo de demonstração da solidariedade do jornal *Quotidien de Paris* pelo encerramento do jornal República (1975). Fonte: Hemeroteca Municipal de Lisboa (2005). Jornal do Caso República. Nº9. Consultado a 5 de dezembro de 2019, disponível em: <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/JornaldoCasoRepublica/JornaldoCasoRepublica.htm>

Simultaneamente com a aplicação da comissão *ad hoc*, era projetada a nova Lei de Imprensa. No entanto, esta nova lei não era favorável ao Governo, que tentava criar medidas de exceção para controlo da imprensa. Caso disso viria a ser uma nova medida governamental que se tornaria de conhecimento público em agosto de 1975, pelas mãos do *Jornal Novo* (Figura 3), passando a ser conhecida como Projeto Jesuíno. Dentro desta nova medida, conceitos como verdade, responsabilidade ou veracidade, presentes na nova Lei de Imprensa, consideravam-se também passíveis de contextualização, acabando por desconsiderar a nova lei, por ser "vista como o resultado de uma concepção democrática liberal pelo que não se coadunava com o processo político posto em marcha" (Lima, 2008, p.176). Todavia, a imprensa continuou a não se sujeitar ao discurso único que tentava ser imposto pelo Governo, com jornalistas que mantinham a sua posição e o surgimento de novos títulos de imprensa. (*ibid.*)

O golpe de 11 de março de 1975 também acabaria por contribuir para outro

período de adversidade para a imprensa nacional. Como resultado do golpe, o Estado decidira iniciar o processo de nacionalização da banca, o que fez com que um conjunto diverso de empresas passasse para o setor público, incluindo vários títulos de imprensa que faziam parte do capital de diversos bancos (Viegas, 2017). Ademais, outros jornais também sofreram a intervenção do Estado, devido à oposição dos setores laborais às administrações, que causou grandes conflitos entre ambas as partes, levando inclusive ao afastamento de administradores de vários jornais. Com o efeito de nacionalização de alguns títulos, as suas administrações mudavam conforme as alterações governamentais, que associadas à diminuição das tiragens e volume de publicidade, instalaram a crise em várias publicações, criando um clima de instabilidade sobretudo na imprensa diária portuguesa — visto que muitos jornais diários eram detidos total ou parcialmente pela banca, agora sob a alçada do Estado. (Lima, 2008)

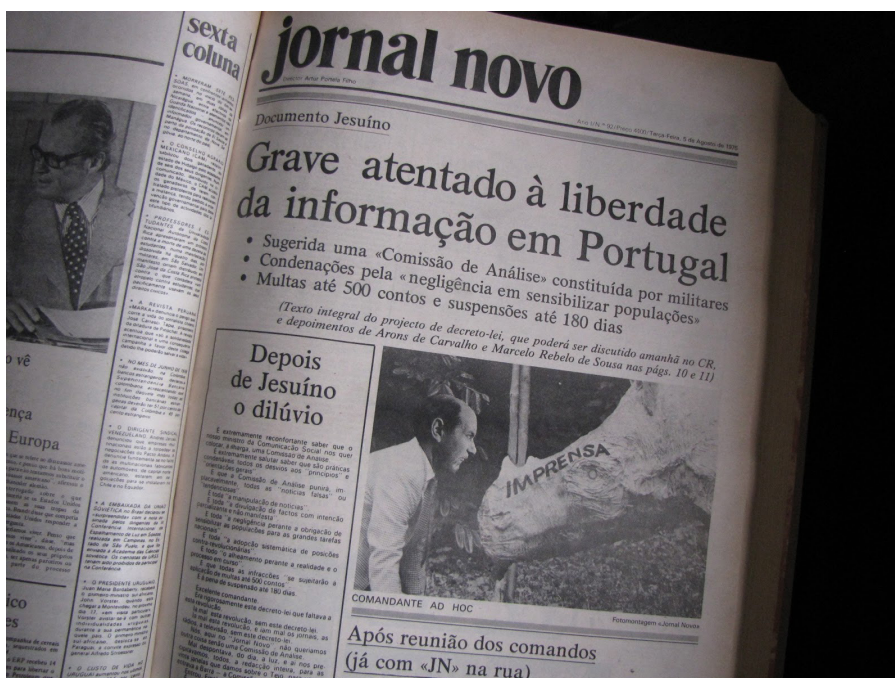


Figura 3. Divulgação do Projeto Jesuíno no *Jornal Novo* (5 de agosto de 1975).
Fonte: Alves, M. (2013). *JORNAL NOVO retratos* p.b. 1975/76 (79/254). Rua do Jardim 7. Consultado de 5 de dezembro de 2019, disponível em: <http://ruadojardim7.blogspot.com/2013/07/jornal-novo-retratos-pb-197576-79254.html>

A instabilidade na imprensa escrita nacional decorrente do processo de nacionalização acabou por incidir também com o período de crise económica que se expandia no país. O controlo administrativo dos jornais e a perda do volume de tiragens, somado “à diminuição do poder de compra da população mas também pela ausência de hábitos de leitura, em função de uma taxa elevada de analfabetismo e do baixo nível médio de escolaridade” (Viegas, 2017, p.52) acabaria por instalar uma crise nas várias publicações nacionais, com o desaparecimento de vários títulos, enquanto que “outros subsistiam através de uma política de subsídios.” (Lima, 2008, p.233)

Embora o consumo noticioso permanecesse reduzido e a imprensa (então) estatal estivesse cingida a uma espécie de discurso único, notara-se no decorrer da mesma década e da seguinte, o surgimento de novos títulos, de ordem privada, “num tipo de jornalismo diferente do que então era, na generalidade, praticado, alcançando êxito junto dos leitores e posicionando-se, de forma clara, a nível ideológico” (Gomes, 2018, p.334). Ademais, também se observara um crescimento na imprensa sensacionalista, a estabilização dos semanários como os títulos de referência e a queda dos jornais vespertinos. (Viegas, 2017)

De entre o leque de novos jornais, destacavam-se títulos como o *Expresso* (surgindo ainda durante o regime salazarista, em 1973), o *Semanário* (1983), *O Jornal* (1980) ou *O Independente* (1988) que, por serem de índole privada, tinham uma liberdade económica e ideológica maior, comparativamente com os títulos estatais, permitindo-os debruçar-se sobre assuntos que não tinham espaço na agenda ideológica do Estado, mas também desenvolver os segmentos de cultura ou economia, consolidando-se como títulos de referência. (*ibid.*)

Se no entanto, surgiram na imprensa escrita portuguesa novos títulos, que pela sua natureza privada, detinham maior liberdade para se desenvolver do ponto de vista jornalístico, os restantes, então estatais, encontravam-se presos aos condicionalismos políticos e económicos do Governo. A necessidade do país recorrer ao Fundo Monetário Internacional para resgate financeiro — em 1977 — obrigara o estado a se submeter a um conjunto de medidas de austeridade, bastante impopulares, que não foram completamente aplicadas, levando a um segundo resgate logo no início da década seguinte; neste segundo apoio por parte do FMI, as medidas adoptadas acabaram por ter resultados positivos, todavia eram visíveis os efeitos sociais das suas, com o desemprego e a inflação elevados. (Lima, 2008)

Todos estes transtornos acabariam por ser determinantes para a imprensa, a nível geral, não havendo estabilidade suficiente para se aplicarem estratégias para o desenvolvimento do setor, sendo tomadas de modo avulso e sem qualquer prospeção de continuidade; além do mais, o avanço para a (re)privatização das várias empresas estatais tornava-se mais difícil, com a instauração duma política que impedia qualquer atividade de índole privada, em setores encarados como estratégicos para o governo. Apenas com a entrada do X Governo Constitucional é que passariam a ser criadas reformas significativas para o desenvolvimento da Comunicação Social portuguesa. À adopção destas medidas, restava somente que o Estado se alienasse e deixasse de tutelar as empresas. (*ibid.*)

2. O NOVO “AMBIENTE SOCIAL”

Após o rescaldo de Abril de 1974, o panorama sócio-político do país havia cambiado. Os efeitos das reformas adoptadas pelo X Governo Constitucional pareciam começar a dar alas para o desenvolvimento da Comunicação Social portuguesa, sobretudo da imprensa escrita. As empresas passaram a ser divididas entre aquelas que estavam sob o domínio do Estado e as que por si eram intervencionadas, contribuindo para a sua passagem gradual para o setor privado; iniciando-se esse processo logo em 1988 (Lima, 2008). Além de contribuir para o desenvolvimento da imprensa escrita portuguesa, o processo de privatização também havia contribuído para a concentração de vários títulos em grandes grupos económicos, fenómeno representativo da imprensa atualmente. (Mendonça (coord.) *et al*, 2007)

Ademais, as últimas duas décadas do século passado também viriam a ser palco de grandes mudanças técnico-tecnológicas, que influenciariam grandemente a imprensa escrita portuguesa. Estes avanços seriam impulsionados pelas relações internacionais que se estabeleciam com os vários domínios da esfera pública — especialmente depois da adesão de Portugal à Comunidade Económica Europeia, na década de 1980 —, mas também pela “promoção das ideias favoráveis à expansão do mercado e à erosão das formas de regulação estatais da economia e da sociedade.” (Garcia (coord.) *et al*, 2018, p.11)

A imprensa escrita portuguesa começaria a aproximar-se das novas tecnologias e *media* digitais de dois modos distintos, no entanto interligados. Por um lado, os vários títulos passaram a agrupar-se em vários aglomerados empresariais, dando-se a criação de conglomerados de empresas de conteúdos, telecomunicações e tecnologias da informação (Cruz, 2010); por outro, passaram a notar que poderiam importar algumas das características dos novos media, para os próprios jornais, sobretudo com os avanços técnico-tecnológicos da época — que permitiam o desenvolvimento da sua paginação — e o aumento da competitividade de mercado. (Sousa, 2008)

A informatização das imprensas também levou a grandes investimentos para a sua concretização, assim como a ligação a outros setores, como o das telecomunicações. As várias transformações no mercado da imprensa escrita, levaram a um ajuste do setor, que implicou não só ao desaparecimento de vários jornais, mas também à redução de pessoal — cujos avanços técnico-tecnológicos permitiam. Dessarte, as publicações portuguesas partiram para métodos de obtenção de resultados a curto-prazo, com o corte de despesas, a aproximação da publicidade e a gestão de recursos. (Lima, 2008)

Os vários títulos passaram a diversificar os seus assuntos, assim como a adequá-los aos interesses do público, e a optar pelo que aumentasse o número de vendas, buscando sempre ultrapassar os rivais. Passam inclusive a ser criados meios de fidelizar o leitor, através do lançamento de coleções, concursos ou outro tipo de brinde que envolva a compra sucessiva dos jornais. (*ibid.*)

Por outro lado, a adopção da paginação electrónica (*Desktop Publishing*) e da impressão *offset*, frutos da evolução das tecnologias de produção gráfica, aliadas ao aumento de competição no mercado, fizeram com que a forma, *i.e.*, a composição gráfica, se tornasse tão importante quanto o conteúdo dos jornais; deste modo, Jorge Pedro Sousa considera:

(...) terem sido tendências gerais a tabloidização, a aparição da cor (em todo o lado: nas imagens, nos infográficos, nos textos, nos títulos, a rodear os títulos (como “negativo”), etc.), a redução do número de temas que figuram na primeira página, a erupção da infografia, a descomplexificação de peças maiores em várias peças pequenas, a introdução de texto corrido e de títulos sobre as imagens, a utilização expressiva dos espaços em branco, o aproveitamento de imagens da televisão, o aparecimento de imagens e letras geradas e/ou tratadas em computador (efeitos atmosféricos, apagamento do plano de fundo, rotações, difracções, etc.), etc. (Sousa, 2001, p.361)

Além do mais, a própria prática jornalística é alterada, passando a haver uma segmentação de suplementos — *e.g.* a criação de suplementos para jovens ou mulheres — e um certo jornalismo de serviços, onde o leitor passa a ser esclarecido sobre temas como a saúde, viagens ou negócios. (Sousa, 2008)

Como se não bastasse, a massificação da *internet* levou ao nascimento num novo “ambiente social”, um novo espaço de interação e partilha de informação (Garcia (coord.) *et al*, 2018), do qual os meios de Comunicação Social tiraram partido para interagir com os consumidores e lucrar no processo. Não obstante, também se revelou necessário o aumento de qualificação do jornalista e o surgimento duma nova área no meio — o ciberjornalismo. (Sousa, 2008)

SÍNTESE

No decorrer do capítulo buscou-se compreender a evolução da imprensa escrita nacional, desde o 25 de Abril de 1974. Partindo desse marco, discorreu-se sobre os acontecimentos que o procederam e o modo como afetaram o cenário jornalístico português. Desse modo, tornou-se possível entender

os factores que levaram ao surgimento de diversos títulos, assim como ao fecho de outros, e as condições a que estavam sujeitos.

Em seguida, partiu-se para a contextualização do período que seguira ao rescaldo de Abril de 1974, com melhorias significativas a vários níveis, permitindo o desenvolvimento da imprensa, num período de também grande desenvolvimento técnico-tecnológico. Estes progressos acabariam por refletir-se nos jornais a nível gráfico e a nível de conteúdo, havendo uma aproximação aos novos *media*, mas também no seu tecido empresarial, com uma igual aproximação aos conglomerados de *media* e serviços de comunicação. Esta aproximação resultaria também nos primeiros sinais de ciberjornalismo, com o nascimento dos primeiros *websites* de jornais na última década do século.

Como resultado deste estudo, será possível interpretar alguns dos efeitos sociais que possam ter influenciado o desenvolvimento técnico-tecnológico dos jornais, auxiliando na sua contextualização; mas também, com o entendimento do desenvolvimento da imprensa escrita dum modo mais lato, depreender o impacto que as mudanças técnico-tecnológicas tiveram no seu todo.

REFERÊNCIAS

- Cavaco, P., Castro, D., Lopes, G. & Mendonça, S. (coord.) (2007). *Imprensa sob pressão. As dinâmicas competitivas no mercado da imprensa escrita portuguesa entre 1985 e 2007*. OberCom. Consultado a 29 de dezembro, em: <https://obercom.pt/wp-content/uploads/2016/06/Imprensa-sob-pressao---As-dinamicas-competitivas-da-imprensa-escrita-portuguesa-entre-1985-e-2007---Dez2007.pdf>
- Cruz, S. (2010). *A revolução da imprensa na era digital: de Gutenberg a Kerckhove*. (Dissertação de Mestrado não publicada). Universidade de Aveiro, Aveiro. Disponível em: <https://ria.ua.pt/handle/10773/3789>
- Fidalgo, J.. (2000). Novos desafios para a imprensa escrita e para o jornalismo. In M. Pinto (coord.) et al. *A Comunicação e os Media em Portugal – Cronologia e leitura de tendências*. Braga: Instituto de Ciências Sociais / Universidade do Minho. Disponível em: <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/7637><http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/7637>
- Garcia, J. L. (coord.) et al (2018). *Os media em mudança em Portugal: implicações da digitalização no jornalismo*. Lisboa: ERC- Entidade Reguladora para a Comunicação Social. Disponível em: <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/32223>
- Gomes, P. M. (2013). O Jornal Novo, a Revolução e a Liberdade de Imprensa. *Revista Media & Jornalismo*, 12, 95-118
- Lima, H. (2008). *Os Diários Portuenses e os Desafios da Actualidade na Imprensa: Tradição e rupturas* (Tese de Doutoramento não publicada). Universidade do Porto, Porto. Disponível em: <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/25675>
- Machado, L. (2010). *30 Anos de Reportagem na Imprensa Escrita do Porto: O Caso do Jornal de Notícias, O Primeiro de Janeiro e O Comércio do Porto (1974/2004)* (Dissertação de Mestrado não publicada). Universidade Fernando Pessoa, Porto. Disponível em: <https://bdigital.ufp.pt/handle/10284/1565>
- Sousa, J. P. (2001). *Elementos de jornalismo impresso*. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/sousa-jorge-pedro-elementos-de-jornalismo-impresso.pdf>

Sousa, J. P. (2008). Uma história breve do jornalismo no Ocidente. *Jornalismo: história, teoria e metodologia da pesquisa*. Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa, 12-93.

Valente, I. (2017). *Design Editorial aplicado a Revistas: Revista de Design Gráfico Português*. (Dissertação de Mestrado não publicada). Universidade de Lisboa, Lisboa. Disponível em: <https://www.repository.utl.pt/handle/10400.5/15431>

Viegas, P. (2017). “K” é capa: design editorial e pós-modernismo em Portugal no início dos anos 90 (Tese de Doutoramento não publicada). Universidade de Lisboa, Lisboa. Disponível em: <https://www.repository.utl.pt/handle/10400.5/13973>

PARTE II

0

1/4

1/2

3/4

0

1/4

1/2 3/4

0 5 10 15

15 10 5

INVESTIGAÇÃO EMPÍRICA

Páginas 70-71

Pormenor da trama de
impressão dum jornal vista
através dum conta-fios.

Fonte: Autor (2019)

NOTA INTRODUTÓRIA

O presente capítulo dedica-se à discussão das metodologias utilizadas no decorrer do processo de seleção, recolha e análise de dados para a Investigação Empírica da dissertação. Por um lado, foi adoptada uma metodologia de observação de artefactos, para compreender visualmente as mudanças causadas pelo advento da *Desktop Publishing* na imprensa escrita, *i.e.*, ao nível do seu grafismo; por outro lado, considerou-se pertinente a aplicação de entrevistas e questionário a actores significantes, de modo a compreender as alterações causadas pela mudança de ambiente técnico e tecnológico, no meio em questão.

1. METODOLOGIAS UTILIZADAS

Partindo do desenvolvimento da investigação, considerou-se pertinente o estudo de diversos casos com o intuito de compreender as mudanças causadas na produção da imprensa escrita portuguesa, com o advento da *Desktop Publishing*. É importante notar que este não é um trabalho de recolha extensivo — existindo mais casos como os seleccionados —, mas sim uma seleção (de casos) que represente uma amostra cuidada do impacto desta nova técnica na imprensa escrita do país, cuja posterior análise poderá contribuir para o desenvolvimento da História do Design de Comunicação portuguesa.

O processo de recolha de informação proposto dividia-se em entrevistas — a agentes significantes na produção gráfica dos jornais em foco —, através do registo áudio e posterior transcrição e revisão pelos entrevistados, mas também na observação de artefactos — nomeadamente, a edições de jornais seleccionadas —, através da consulta e registo fotográfico.

As entrevistas tiveram como objetivo a recolha de informação direta a agentes que, de diferentes modos, participaram no processo de produção da imprensa escrita portuguesa aquando da evolução técnica e tecnológica a estudo. Deste modo, foi adoptada uma tipologia de entrevista semi-estruturada, com o intuito de conferir um maior à-vontade e liberdade de discurso dos entrevistados, tendo sido contudo desenhado um guião para auxílio do entrevistador no rumo das suas. As entrevistas partiram com a liberdade dos entrevistados para falar sobre a sua experiência pessoal com o Design de Comunicação em Portugal, no último quartel do século passado, com foco na imprensa escrita, sendo introduzidas ao longo das suas, várias questões. Estas prendiam-se com o guião criado, mas dependiam do perfil de cada entrevistado. (Cohen, Manion & Morrison, 2007)

As entrevistas focaram-se em três grupos de questões, como é possível verificar no guião de suporte criado (vide apêndice A):

- Começando pelas de carácter biográfico, buscando conhecer melhor o autor, focando-se na sua formação, percurso profissional e projetos que lhe são mais caros ou que considera mais relevantes;
- Um segundo grupo de questões que se prende com o contexto técnico-tecnológico dos jornais em que colaborara, tentando compreender o período de envolvimento do entrevistado, com o(s) jornal(ais) em questão e os ambientes técnico-tecnológicos aquando do seu primeiro contacto e posteriormente quando se afasta;
- Por fim, questões relativas à relevância das técnicas e tecnologias no processo de produção gráfica na imprensa escrita, para conhecer as principais diferenças de ambientes técnico-tecnológicos, nomeadamente os efeitos no processo de trabalho, assim como a nível gráfico.

Devido a questões técnicas, não foi possível aceder ao registo áudio de uma das entrevistas. Como tal, e evitando constrangimentos de tempo, optou-se por fazer um questionário dedicado ao entrevistado, de tipologia semi-estruturada para que, tal como na entrevista realizada, haja uma clara estrutura, mas as respostas sejam de formato aberto, dando ao entrevistado liberdade para responder do modo que considere melhor. (Cohen, Manion & Morrison, 2007)

O questionário focara-se também em três grupos de questões, de estrutura semelhante ao guião de entrevistas, com o acréscimo e adequação de questões ao respondente, como se pode conferir no questionário anexado (vide apêndice B):

- Partindo pelas questões de carácter biográfico, buscando conhecer melhor o respondente, focando-se na sua formação, percurso profissional e projetos que lhe são mais caros ou que considera mais relevantes;
- Um segundo grupo de questões que se prende com o contexto técnico-tecnológico das empresas em que colaborara, tentando compreender o período de envolvimento do respondente, com as empresas em questão e os ambientes técnico-tecnológicos aquando do seu primeiro contacto e posteriormente quando se afasta, mas também sobre o processo de aprendizagem para a utilização das tecnologias associadas à mudança de ambientes em estudo;
- Por fim, questões relativas à relevância das técnicas e tecnologias no processo de produção gráfica na imprensa escrita, para conhecer as principais diferenças de ambientes técnico-tecnológicos, nomeadamente os efeitos no processo de trabalho, assim como a nível gráfico, sendo dedicada também uma questão a outro tipo de informações que o respondente considerasse pertinentes de referir.

Quanto à observação de artefactos, o objetivo da sua realização parte da recolha de informação direta dos casos a estudo, com foco no seu grafismo, i.e., a sua comunicação visual, antes e após a mudança de técnicas em que se foca a presente investigação, de modo a complementar a informação obtida nas abordagens metodológicas anteriores. (Martin & Hanington, 2012)

Para a sua realização foram criadas fichas de análise, para cada um dos casos, divididas em três partes: numa primeira parte, com um quadro de identificação (*Tabela 1.*) da data do primeiro lançamento, empresa proprietária, diretor(es), empresa de impressão e dados sobre a sua publicação — periodicidade, número de publicações por ano e número médio de tiragens por mês; numa segunda parte, com um sumário da história do jornal; e numa terceira parte, com uma análise do grafismo de números selecionados de cada um dos casos em estudo.

Quadro de Identificação

- Data do primeiro lançamento
- Empresa proprietária
- Diretor(es)
- Empresa de impressão
- Periodicidade
- Número de publicações por ano
- Número médio de tiragens por mês

Tabela 1. Quadro de identificação do jornal.
Fonte: Autor (2019)

2. CRITÉRIOS DE SELEÇÃO

Como notado no primeiro ponto do capítulo, este não é um trabalho de recolha de informação extensivo. Sendo esta uma dissertação de mestrado e tendo as suas constrições temporais, optou-se pela seleção de 4 entrevistados e 4 jornais, sendo analisados 2 números de cada jornal — com a exceção do jornal *Público*.

A seleção dos entrevistados relacionou-se com a sua afetação a diversos jornais ativos no último quartel do século XX (pressupondo-se a transição de ambientes técnico-tecnológicos dos jornais durante esse mesmo período), com os diferentes modos como se envolviam no processo de produção de imprensa escrita e, evidentemente, a sua disponibilidade para colaborar na investigação. Assim sendo, for selecionados:

- Luís Filipe Oliveira, membro do *Diário de Lisboa*;
- Fernando Coelho, criador do design do *Semanário* e redesign do *Diário*

de Lisboa;

- Jorge Barbosa, designer no *Expresso* e membro da equipa fundadora do *Público*;
- Mário Charola, técnico de pré-impressão.

A par dos entrevistados, foram também seleccionados os jornais a analisar, com base na sua periodicidade — dois diários e dois semanários —, período em ativo e afetação aos entrevistados, sendo escolhidos:

- O *Diário de Lisboa*, de periodicidade diária, tendo sido um jornal de referência que passara por duas mudanças de técnicas de produção gráfica, incluindo a de *Desktop Publishing*, acabando por fechar portas em novembro de 1990
- O jornal *Público*, também de periodicidade diária, cuja criação surge como um marco no panorama de produção gráfica português, por ser produzido com recurso à técnica de *Desktop Publishing*;
- O *Expresso*, um jornal semanário de referência, que nascera em meados dos anos 1970, continuando a publicar atualmente;
- O *Semanário*, cuja periodicidade lhe dá título, que passara também por esta mudança de técnicas de produção gráfica e que acabara por encerrar em 2009.

Os números das publicações escolhidos para análise, tentam corresponder a um espaço temporal suficiente para abranger tanto a técnica de produção gráfica anterior — fotocomposição —, como a que a viera substituir — *Desktop Publishing* — correspondendo a uma diferença de 10 anos entre os números seleccionados. Mais se nota que no jornal *Público* apenas é analisado um número, visto que iniciara a sua produção utilizando a técnica de produção gráfica mais recente à época.

3. METODOLOGIA DE ANÁLISE

O tratamento da informação recolhida, através da observação de artefactos, entrevistas e questionário, tomou percursos distintos, adequando-se a cada uma das metodologias adoptadas.

O processo de tratamento da informação recolhida, pelo meio de entrevistas, partiu pela transcrição das suas gravações, mantendo-se o mais fiel possível às entrevistas no local, e posterior revisão, por parte dos entrevistados, podendo sofrer pequenas alterações que os seus considerassem mais adequadas à sua própria comunicação de ideias. Assim sendo, as transcrições apresentadas em apêndice e analisadas,

são versões finais aprovadas pelos seus intervenientes. Aprovados os depoimentos dos entrevistados, as transcrições foram devidamente organizadas por linhas, de modo a facilitar a consulta posterior.

Após a primeira fase descrita acima, foi adoptada uma metodologia de análise de conteúdo, de modo a que a informação recolhida fosse organizada e categorizada de forma sistemática (Walker, 1989). Procedendo-se então à criação duma tabela de análise comparativa das entrevistas, dividida em quatro categorias com cada uma das entrevistas organizada por ordem temporal (*Tabela 2.*). A tabela tomara por base a tabela criada por Margarida Fragoço na sua tese de doutoramento — *Formas e Expressões da Comunicação Visual em Portugal. Contributo para o estudo da cultura visual do*

Categorias de análise	Entrevista A
Identificação	
Nome	Nome do entrevistado
Data	Data da entrevista
Local	Local da entrevista
Contexto biográfico	
Formação	Indicação de linha(s)
Percurso profissional	Indicação de linha(s)
Contexto técnico-tecnológico	
Período de envolvimento no o/a jornal/revista	Indicação de linha(s)
Ambiente técnico-tecnológico no/a jornal/revista aquando do primeiro contacto	Indicação de linha(s)
Ambiente técnico-tecnológico no/a jornal/revista quando se afasta da/volta a ter contacto com a sua produção	Indicação de linha(s)
Relevância das técnicas e tecnologias no processo de produção gráfica na imprensa	
Efeito que a mudança de ambientes técnico-tecnológicos teve no processo de trabalho	Indicação de linha(s)
Principais diferenças entre os dois ambientes técnico-tecnológicos no design do jornal	Indicação de linha(s)

Tabela 2. Exemplo de tabela de análise comparativa das entrevistas. Fonte: Autor (2019)

século XX, através das publicações periódicas (2009) — sendo as categorias de análise adaptadas à investigação da presente dissertação.

Completada a tabela, procedeu-se à leitura transversal e análise compara-

tiva dos dados recolhidos, com o intuito de responder às questões de investigação. Mais se nota que as transcrições das entrevistas foram reunidas na sua íntegra e anexadas à dissertação, assim como a tabela de análise das suas (vide apêndice A), sendo que, sempre que considerado pertinente, os dados recolhidos foram integrados no presente documento, identificados da seguinte forma:

- (Oliveira, 2019) — Entrevista a Luís Filipe Oliveira, dia 15 de julho de 2019
- (Coelho, 2019) — Entrevista a Fernando Coelho, dia 23 de julho de 2019
- (Barbosa, 2019) — Entrevista a Jorge Barbosa, dia 29 de julho de 2019

Categorias de análise	Respondente A
<i>Identificação</i>	
Nome	Nome do respondente
Data	Data da devolução do questionário respondido
<i>Contexto biográfico</i>	
Formação	Indicação de linha(s)
Percorso profissional	Indicação de linha(s)
Qual/quais o(s) projeto(s) que lhe é/são mais caro(s)	Indicação de linha(s)
<i>Contexto técnico-tecnológico</i>	
Período de envolvimento nas empresas de produção gráfica	Indicação de linha(s) Indicação de linha(s)
Ambiente técnico-tecnológico nas empresas aquando do primeiro contacto	
Ambiente técnico-tecnológico nas empresas quando se afasta da/volta a ter contacto com a sua produção	Indicação de linha(s)
<i>Relevância das técnicas e tecnologias no processo de produção gráfica na imprensa</i>	
Efeito que a mudança de ambientes técnico-tecnológicos teve no processo de trabalho	Indicação de linha(s)
Principais diferenças entre os dois ambientes técnico-tecnológicos a nível gráfico	Indicação de linha(s)

Tabela 3. Exemplo de tabela de análise do questionário.
Fonte: Autor (2019)

Quanto ao questionário, a abordagem metodológica manteve-se, partindo da sua organização por linhas, para tornar mais fácil a sua consulta; adoptando-se uma metodologia de análise de conteúdos para organizar a informação recolhida, sendo criada uma tabela de análise do questionário (*Tabela 3.*), com categorias semelhantes às utilizadas na tabela de análise comparativa de entrevistas. Procedendo-se à leitura transversal do questionário e preenchimento da tabela correspondente, sendo os dados recolhidos utilizados também na análise comparativa, sempre que considerado pertinente e identificados da seguinte forma:

- (Charola, 2019) — Questionário a Mário Charola, respondido dia 14 de agosto de 2019

No que diz respeito à informação obtida através da observação de artefactos, o processo de tratamento de dados partiu da organização dos registos fotográficos e anotações. Seguindo-se uma metodologia de análise de conteúdos (Walker, 1989), sendo criadas grelhas de análise para cada um jornais selecionados (vide apêndice C), cada uma composta por diversas categorias aplicadas a ambos os números analisados, de modo obter uma síntese comparativa entre ambos (*Tabela 4.*). As grelhas criadas partiram da adaptação da grelha de análise criada por Elisabete Rolo na sua tese de doutoramento — *Olhar, jogo, espírito de serviço. Sebastião Rodrigues e o design gráfico em Portugal* (2015).

<i>Categorias de análise</i>	<i>Número selecionado A</i>
Formato	Texto livre
Número de colunas por página	Texto livre
Espaço entre as colunas	Texto livre
Tipo de composição	Texto livre
Marca Gráfica	Texto livre
Tipografia	Texto livre
Sistema de impressão	Texto livre
Número de Cores	Texto livre

Tabela 4. Exemplo de grelha de análise do jornal.
Fonte: Autor (2019)

Ademais, foram também criados esquemas de suporte para a análise das publicações, sendo os mesmos baseados nos esquemas criados por Eduardo Aires na sua tese de doutoramento — *A estrutura gráfica das primeiras páginas dos jornais: O Comércio do Porto, O Primeiro de Janeiro e Jornal de Notícias entre o início da publicação e final do séc. XX: contributos para uma ferramenta operacional e analítica para a prática do design editorial* (2006).

Cada uma das categorias de análise foi preenchida com recurso à observação direta dos números selecionados, com o auxílio de ferramentas de medição, mas também dum conta-fios, em alguns casos; quanto à tipografia, foi adoptado o método de classificação tipográfica de Ellen Lupton, em *Thinking with type: a critical guide for designers, writers, editors & students*. (Figura 1.)



Figura 1. Sistema de classificação de tipos de Ellen Lupton. Fonte: Lupton, E. (2004). *Thinking with type: a critical guide for designers, writers, editors & students*. Nova Iorque: Princeton Architectural Press

Completadas as grelhas de análise de cada jornal, realizou-se uma leitura transversal e posterior análise comparativa dos números selecionados, para cada um dos casos a estudo.

SÍNTESE

De modo a proceder a uma seleção, recolha e análise criteriosas de informação, para produção duma historiografia do impacto da *Desktop Publishing* na imprensa escrita portuguesa, revelou-se importante descrever o seu processo, assim como definir um conjunto de critérios e métodos a aplicar.

Na seleção dos agentes significantes e dos títulos definiram-se aqueles que estabeleciam relação entre si, *i.e.*, os testemunhos recolhidos concerniam aos títulos selecionados e vice-versa; no entanto, o modo como os agentes significantes tomaram contacto com o processo de produção dos jornais, assim como o seu período de contacto com as publicações, tal como o período em ativo das mesmas, também foram fatores preponderantes para a sua seleção.

A recolha e tratamento de dados partiram de processos sistemáticos, tendo sido adoptada uma metodologia de análise de conteúdos, sempre com o intuito de descomplexificar a sua análise, assim como a posterior consulta por agentes externos.

Neste sentido, tornou-se possível definir quais as melhores abordagens para a recolha de informação e análise de dados através de entrevistas e questionário, assim como de observação de artefactos, permitindo uma historiografia cuidada dos dados obtidos.

REFERÊNCIAS:

Cohen, L., Manion, L. & Morrison, K. (2007). *Research methods in education* (6^a ed.). Londres: Routledge.

Martin, B. & Hanington, B. (2012). *Universal Methods of Design*. Beverly, MA: Rockport Publishers

Walker, J. (1989). *Design History and the History of Design*. Londres: Pluto Press

**UMA HISTORIOGRAFIA DO IMPACTO DA DESKTOP
PUBLISHING NA IMPRENSA ESCRITA PORTUGUESA**

NOTA INTRODUTÓRIA

Antes de mais, revela-se importante definir o que é uma historiografia, para que da posição do leitor seja compreensível qual o intuito do presente capítulo. Após a consulta da definição da palavra em diversas línguas, em dicionários de referência, é possível definir historiografia como o estudo e produção escrita da História, baseado na análise crítica de diversas fontes; mas também, o resultado desse mesmo estudo e produção escrita, *i.e.*, um conjunto de documentos de carácter histórico, relativos a um determinado período. (Cambridge University Press, s.d.; Collins Dictionary, s.d.; Dicionário infopédia da Língua Portuguesa, s.d.; Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, s.d.; Larousse, s.d.; Merriam-Webster, s.d.c; Real Academia Española, s.d.)

Como visto no capítulo IV — A imprensa escrita portuguesa no último quartel do século XX — as últimas décadas do século XX representaram grandes mudanças para a imprensa escrita portuguesa. Um dos factores para essas transformações foi precisamente o avanço técnico e tecnológico do processo de produção gráfica. Deste modo, o presente capítulo foca-se no registo e análise dos processos de produção gráfica, compreendendo que “a produção dum jornal não é apenas a composição” mas também “é a montagem e é a impressão”, reconhecendo que “nós temos tendência a ver as coisas *per si*, mas na verdade elas formam um todo, e umas influenciam as outras”. (Coelho, 2019, ll.16-19)

Dessarte, são explorados os casos de quatro jornais e duas empresas, de diversos pontos de vista, através dos testemunhos de quatro agentes envolvidos — de diferentes modos — no processo de produção gráfica de imprensa, aos quais se soma a análise de sete números dos títulos a estudo.

Dessa análise histórica resulta um ponto inicial de enquadramento das técnicas e tecnologias nas últimas décadas do século XX, de modo a contextualizar este processo evolutivo, e um segundo ponto onde é debatida a relevância das técnicas e tecnologias no processo de produção gráfica, tornando claros os efeitos que a adopção duma nova técnica — neste caso a *Desktop Publishing* — tem não só a nível formal nos jornais, mas também no próprio processo de trabalho.

1. O CONTEXTO TÉCNICO-TECNOLÓGICO DA IMPRENSA ESCRITA PORTUGUESA NAS ÚLTIMAS DÉCADAS DO SÉCULO XX

Até à década de 1970, a imprensa escrita nacional continuava restrita a processos de produção antigos. Apesar da década anterior ter representado um período de grande expansão para as tecnologias de fotocomposição

(Meggs & Purvis, 2012), e a década de 1950 para a litografia *offset* (Pipes, 2002), a sua chegada aos jornais portugueses, parece só ter acontecido mesmo na década de 1970.

Nos primeiros anos da década, o ambiente técnico-tecnológico do *Diário de Lisboa* assemelhava-se aos de mais jornais produzidos em tipografia: com o texto sendo reproduzido com recurso à linotipia que, após a composição das páginas, passava pelo processo de estereotipia, criando *flans* que serviriam de matriz para a reprodução das páginas para impressão na rotativa tipográfica. No entanto, é possível afirmar que já existia nas instalações da Renascença Gráfica — sede da produção gráfica do *Diário de Lisboa* — uma máquina de impressão rotativa *offset*, aliás, a primeira máquina de impressão rotativa *offset* para jornais diários no país, comprada por Lopes do Souto para a Renascença Gráfica (Oliveira, 2019). Esta, como confirma Fernando Coelho (2019), teria sido montada na rua Luz Soriano (Bairro Alto) — sede da Renascença Gráfica —, onde parte da fachada do edifício teria sido aberta para que fosse possível montar a máquina no seu interior.

Apesar de já existir a tecnologia para a impressão *offset*, os primeiros anos da década de 1970 representaram um período de ajuste ao novo ambiente técnico-tecnológico — fotocomposição e impressão *offset* — que seria adoptado no jornal. Com a entrada de Luís Filipe Oliveira — entre 1971 e 1972, que coincidia com esse período — dera-se o início do processo de ajuste, onde a redação do *Diário de Lisboa* começara a ser adaptada para a produção do jornal em *offset*, com o seu apoio em conjunto com Marcelo Moreira de Sousa e João Tavares. (Oliveira, 2019)

Por se tratar do processo de impressão mais recente à época, a rotativa *offset* trouxera consigo “todos os processos gráficos que estão para trás, nomeadamente o transporte, a montagem, a fotografia, a composição” (Coelho, 2019, 1.222-223), levando à eventual substituição dos linotipistas por dactilógrafos, i.e., a composição a quente pela composição a frio. Com a transição para a fotocomposição — aproximadamente em 1972-73 — tornou-se necessário munir a Renascença Gráfica de apetrechos técnicos e profissionais específicos — e.g. uma tituleira trazida de Inglaterra para criar os títulos à parte. Esta mudança de ambientes levava a que os linotipistas fossem dispensados das suas funções, fazendo com que grande parte fosse para a rua, sendo “reciclados” apenas alguns, que teriam de se adaptar às máquinas. A juntar aos linotipistas restantes eram recrutadas pessoas mais jovens, que, curiosamente, acabariam por obter alguns ensinamentos técnicos através dos seus precedentes. Por outro lado, o surgimento da litografia *offset* também permitira melhorar a qualidade da fotografia, tornando possível a sua utilização mais frequente. (Oliveira, 2019)

EXPRESSO **Expresso**

Envio para a Composição Hora **12.55**

Pág. **3** Seção **Política** Tipo **Imp** Corpo **9/9** Col. **19,5 95**

12345678901234567890123456789012345678901234567890123456789012345678

1234567890123456789012345678901234567890123456789012345678

Título **Soares Presidente**

DECIDIDAMENTE, a Presidência de Mário Soares não tem desagrado aos portugueses.

Apesar de, em Dezembro, mais de 48 por cento dos eleitores não terem votado nele, hoje, apenas oito meses passados, não chegará a haver 5 por cento que discordem do modo como tem exercido o cargo.

Há, entretanto, razões para isto.

À direita e à esquerda.

A direita não se mostra hostil a Mário Soares pela simples razão de que ele tem deixado Cavaco Silva governar.

Quanto à esquerda, em particular o Partido Socialista, ele apoia Soares por este se ter alheado ~~à~~ da questão da sucessão no PS, não levantando problemas, à ascensão de Vítor Constâncio e dos seus camaradas do ex-secretariado da liderança do partido.

Soares, portanto, agrada praticamente a toda a gente, não tanto por aquilo que tem feito, mas por aquilo que tem deixado fazer.

Por outras palavras, Soares não agrada pela presença mas pela ausência.

E talvez seja esta a melhor forma de ~~um~~ um Presidente ~~exercer o cargo~~ exercer o cargo.

Acontece, porém, que uma coisa é não se dar pela da República presença do Presidente, e outra, diferente, é dar-se excec

Cada linha dactilografada deve ter 58 espaços

99 | 253

Em meados da década de 1980, a fotocomposição já era utilizada por diversos títulos da imprensa nacional — *e.g.* o *Semanário*, *Expresso* ou, a partir de 1984, o *Diário de Notícias* (Coelho, 2019). Nas redações os artigos eram redigidos à máquina (de escrever), em laudas criadas propositadamente, no entanto Fernando Coelho (2019, ll.497-500) nota que “os jornalistas muitas vezes, riscavam, cortavam, rasuravam (...) usavam a tesoura e a cola para passar um parágrafo para cima ou para a segunda parte do texto ficava melhor e, por vezes, escreviam parágrafos inteiros... à mão” o que, somado a possíveis erros do paginador, resultava em composições diferentes das planeadas para a montagem do jornal. Os textos então redigidos tinham de ser levados pelo estafeta para a zona de composição, onde eram dactilografados em colunas, que depois seriam fotocopiadas e devolvidas pelo estafeta na redação, para servirem de exemplo para a maquetização das páginas — processo esse que era feito manualmente (*Figura 2.*).



Figura 2. Fotografia do espaço de trabalho dum designer para a produção dum jornal via fotocomposição. Fonte: Cortesia de Jorge Barbosa (2019)

Na Grafínova — empresa de composição de jornais, como o *Correio da Manhã* ou *O Tempo* —, as maquetes dos textos eram recebidas com indicações a caneta de feltro sobre os formatos das colunas e dos subtítulos que eram passados a máquinas apenas com teclado, sem qualquer visor, que geravam fitas perfuradas; finalizados os textos, a fita perfurada era então enviada para uma máquina que converteria os furos em caracteres, para papel fotográfico; revelado o texto, eram criadas fotocópias que seriam posteriormente enviadas para revisão, enquanto que os originais eram enviados para a secção de montagem da empresa. Relativamente ao títulos, estes eram criados nas tituleiras — máquinas de fotocomposição que continham papel fotográfico, permitindo criar texto até 72 pontos — passando, por vezes, para a secção de fotografia, para que as suas dimensões fossem ajustadas. Finalizados todos os elementos, procedia-se então à montagem

das páginas, que depois de revistas, eram convertidas em fotolitos a negativo, que seriam utilizados para criar as chapas de impressão *offset*. (Charola, 2019)

Todavia as tecnologias continuavam a evoluir, a dada altura dá-se o surgimento das máquinas de *fax* que viriam a permitir uma redução no tempo de produção da imprensa, deixando de ser necessário o uso de estafetas para o envio/recepção de material para a gráfica (Barbosa, 2019). Por outro lado, na segunda metade da mesma década já eram utilizados computadores com monitores para compor texto, mas também dispositivos que permitiam a utilização de 4 fontes em simultâneo, assim como a criação de capitulares ou texto a contornar imagens. (Charola, 2019)

No decorrer da mesma década é apresentado o Apple Macintosh (1984) e *software* dedicado — Postscript e PageMaker — que se tornariam marcos para o surgimento da técnica de *Desktop Publishing*. Em Portugal, talvez o maior exemplo da introdução da técnica na imprensa escrita nacional é o jornal *Público* — lançado em 1990 —, no entanto é possível afirmar a existência de vestígios desta técnica noutros títulos, onde se começava a explorar as suas potencialidades ou até se procedia à transição de ambientes técnico-tecnológicos na redação, ainda na década de 1980. (Barbosa, 2019; Coelho, 2019)

Ainda no ano de 1988, na redação do jornal *Expresso*, começavam a ser exploradas as potencialidades da *Desktop Publishing*, com a criação duma página do segmento de economia no *software* PageMaker, que fora publicada em conjunto com as restantes (criadas através de fotocomposição). (Barbosa, 2019)

No ano seguinte, na rua Luz Soriano, o *Diário de Lisboa* é redesenhado para a nova técnica de *Desktop Publishing* — por Fernando Coelho (Coelho, 2019). Noutra zona da cidade, na Estefânia, o departamento gráfico do jornal *Público* — a funcionar inicialmente no atelier de Henrique Cayatte — começava a explorar as tecnologias associadas à técnica de *Desktop Publishing*, para o seu lançamento no ano seguinte. (Barbosa, 2019)

Por um lado, o *Diário de Lisboa* é redesenhado numa altura em que a sua redação já se encontrava informatizada, sendo introduzido o PageMaker 3 como programa de paginação eletrónica, pelo que a montagem já era feita eletronicamente — não sendo feita em papel, como anteriormente — no entanto, as fotografias só eram adicionadas posteriormente, antes da montagem ser transportada e passada para a chapa de impressão (Coelho, 2019). Por outro, na redação totalmente equipada de computadores Macintosh do *Público*, o jornal começara a ser alinhado com recurso ao PageMaker, todavia o *software* fora substituído pelo QuarkXPress — que seria o *software* utilizado para paginar o jornal aquando da sua fundação em 1990 —, contudo ainda sem um sistema editorial integrado, o que fazia com que um

único ficheiro percorresse toda a redação até estar finalizado o número a ser publicado; posto isso, eram criados os fotolitos — com as páginas já em cadernos — nas máquinas Sytex. (Barbosa, 2019)

Na Textype — empresa de artes gráficas —, esta evolução tecnológica dá-se já em 1991, quando a empresa passara a estar equipada com um Macintosh Classic II, de monitor monocromático, que tinha como objetivo compor texto com recurso ao *software* Word da Microsoft, e um Macintosh II FX, de monitor vertical a cores, que era utilizado para paginar com o QuarkXPress; aos computadores, somou-se a chegada duma impressora a laser, tornando o processo de criação de provas em papel mais conveniente, no entanto, tal como no *Diário de Lisboa*, as imagens só eram adicionadas posteriormente. (Charola, 2019)

Pelo ano de 1995, dá-se a aquisição de novo equipamento — também utilizado na Lisgráfica, também uma empresa gráfica —, o Alpha Pro Studio, “que permitiria a junção de texto e imagem, com um produto final das quatro películas de selecção, sem necessidade de recorrer a outras secções” (Charola, 2019, l.120-121); e mais tarde, duas Heidelberg, máquinas de impressão *offset* a 4 e 2 cores, que traziam consigo a entrada do processo CtP na Textype.

Até ao final do século mais títulos acabariam por adoptar a técnica de *Desktop Publishing* — *e.g.* os jornais *Semanário* (Coelho, 2019) ou *Expresso* — e as próprias tecnologias de produção gráfica por evoluir. Como fora o caso do *Expresso*, que começara a implementar um sistema editorial integrado — o Hermes —, que funcionando a cores, tinha suporte para vários utilizadores em simultâneo e permitia o controlo do circuito de trabalho todo. (Barbosa, 2019)

Num espaço de 30 anos, o cenário de produção de imprensa escrita em Portugal cambiara completamente. O *pixel* viera a ocupar o lugar do chumbo, e as várias etapas de trabalho culminaram num monitor de computador.

2. A RELEVÂNCIA DAS TÉCNICAS E TECNOLOGIAS NO PROCESSO DE PRODUÇÃO GRÁFICA NA IMPRENSA

Com o intuito de compreender a importância que as técnicas e tecnologias têm no processo de produção gráfica da imprensa escrita, a nível nacional, decidiu-se analisar um período de mudança entre ambientes técnico-tecnológicos — nomeadamente o período de adopção da técnica de *Desktop Publishing* —, de modo a compreender os efeitos que esta mudança de ambientes tem em todo o processo de produção.

Ao entender, de modo concreto, o impacto que uma nova técnica e tecnolo-

gias têm no processo de produção gráfica na imprensa, é possível depreender a sua relevância nesse mesmo processo. Como tal, partiu-se para a análise do efeito que esta mudança de ambientes técnico-tecnológicos teve no processo de trabalho, buscando compreender não só mudanças nos fluxos de trabalho ou no tempo de produção, mas também a nível estrutural e de formativo. Entender os efeitos das mudanças técnicas e tecnológicas em Design de Comunicação, também compreende as suas diferenças a nível gráfico, desarte, prosseguiu-se para o estudo das principais diferenças entre os ambientes técnico-tecnológicos, onde também se procedeu à análise de várias publicações, de forma a a detalhar as mudanças formais entre ambientes.

2.1. EFEITO QUE A MUDANÇA DE AMBIENTES TÉCNICO-TECNOLÓGICOS TEVE NO PROCESSO DE TRABALHO

Conforme os títulos iam adoptando as novas técnicas e tecnologias de produção gráfica, o próprio fluxo de trabalho acompanhava essa mudança. O processo de paginação passara a realizar-se na sua maioria nas próprias redações dos jornais, os textos já não eram fotocompostos e montados, todo esse processo passara a acontecer no próprio computador que se limitava a produzir as páginas já em fotolitos (Barbosa, 2019). Este avanço viria a cortar com mais uma etapa da produção gráfica de imprensa escrita — a montagem.

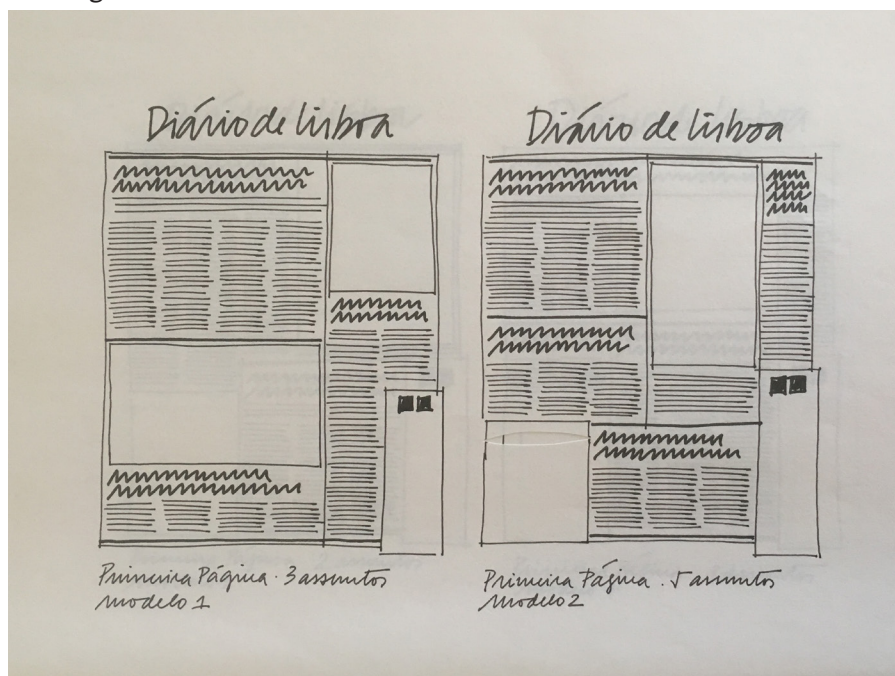


Figura 3. Esboços para a paginação do *Diário de Lisboa* em desktop publishing. Fonte: Cortesia de Fernando Coelho

As próprias infraestruturas dos jornais também mudaram, se anteriormente a sua impressão era feita dentro das instalações, esta passara eventualmente a ser feita no exterior, recorrendo a gráficas independentes —

e.g. a Lisgráfica ou Naveprinter — ou agrupamentos de editores. Dessarte, a impressão de vários títulos passara a ser partilhada, o que obrigava a um cumprimento de horários nas redações, para que a sua impressão não saísse prejudicada (Coelho, 2019). Além disso, as redações também passariam a funcionar em *open space*, como fora o caso do jornal *Público* aquando da sua fundação. (Barbosa, 2019)

Ademais, o processo de paginação tornara-se mais disciplinado. As páginas já não eram compostas seguindo um rumo criado no momento, a existência de páginas-modelo (*Figura 3.*) faziam com que o jornal estivesse planificado desde o início, havendo no entanto exceções de última hora que pudessem surgir. Fernando Coelho (2019, ll.540-544) descreve um pouco da rotina da redação, indicando que:

(...) de manhã ou a meio da manhã, os editores reúnem e decidem quantas páginas dão à edição do próximo dia; e os editores depois reúnem com os jornalistas e discutem as matérias e que espaço é que lhes vão dar, que notícia vai abrir a secção e a página.

Deste modo, com todo o jornal definido desde o primeiro momento (*Figura 4.*), os jornalistas são compelidos a conceber conteúdo em torno do espaço e formatação da página que lhes é atribuído. (Coelho, 2019)

Com os desenvolvimentos tecnológicos, o processo de trabalho viria a tornar-se cada vez mais rápido, e até mais simplificado. As novas tecnologias de edição eletrónica — como o computador Macintosh FX, o scanner Alpha Pro Studio ou os *softwares* PageMaker e QuarkXPress — começaram a permitir a integração e manipulação, em simultâneo, de texto e imagem, o que acabou por acelerar bastante o processo de produção gráfica da imprensa (Charola, 2019; Coelho, 2019). O aumento da rapidez na produção dos jornais, também faria com que vários títulos comesçassem a se desenvolver a nível gráfico. (Barbosa, 2019)

No entanto, se por um lado, esta centralização das várias etapas do processo de produção da imprensa escrita, acelerava a sua realização, por outro, levava ao desaparecimento de vários postos de trabalho. Este fenómeno já se tinha tornado claro com a evolução técnica anterior — da composição a quente para a composição a frio — com o desaparecimento dos linotipistas, todavia a entrada para a *Desktop Publishing* viria a ter um impacto ainda maior, com o desaparecimento mais acentuado da mão-de-obra. (Coelho, 2019)

Fernando Coelho (2019) relembra o caso da Grafilis — gráfica de *pre-press* associada à Lisgráfica — que no período áureo da fotocomposição chegava a albergar nas zonas de preparação e montagem, cerca de 30 pessoas a trabalhar por turnos — ou seja, o dobro no total —, que so-

madas aos fotógrafos, compositores, revisores e retocadores, viram os seus postos de trabalho desaparecer por conta das novas tecnologias, i.e., com o processo CtF e mais recentemente com o processo CtP. Parte destes trabalhadores ainda conseguia ser requalificado, adquirindo novas posições dentro das empresas, no entanto, grande parte acabaria por ter de buscar emprego noutras áreas. (Charola, 2019; Coelho, 2019)

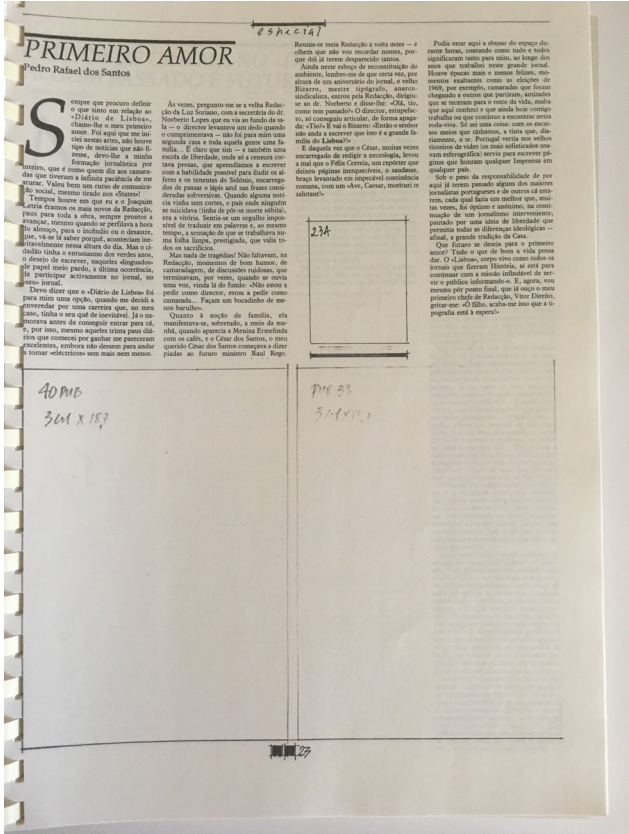


Figura 4. Esboços para as primeiras páginas do *Diário de Lisboa* em desktop publishing. Fonte: Cortesia de Fernando Coelho

Quanto aos trabalhadores que se mantiveram após a chegada das tecnologias de *Desktop Publishing*, estes tiveram de aprender de modo autodidata a trabalhar com os novos dispositivos. Apesar de existirem novos meios para a produção gráfica, estes não vinham acompanhados de formação especializada, além de que os próprios manuais de instrução vinham apenas em inglês, o que dificultava ainda mais a sua aprendizagem (Charola, 2019). O processo de aprendizagem funcionava então através da partilha de conhecimentos entre todos, por um lado, nas redações entre colegas, por outro, em empresas gráficas entre clientes ou professores interessados. Este fenómeno de partilha permitia então a evolução de conhecimento das técnicas e tecnologias de suporte à produção gráfica. (Barbosa, 2019; Charola, 2019)

De modo geral, o papel do designer começara a valorizar-se cada vez mais e os próprios editores passaram a dar privilégio ao desenvolvimento da forma, i.e., o grafismo, dos jornais. (Barbosa, 2019)

2.2. PRINCIPAIS DIFERENÇAS ENTRE OS DOIS AMBIENTES TÉCNICO-TECNOLÓGICOS NO DESIGN DO JORNAL

Da mesma forma, que o processo de trabalho acompanhou a evolução tecnológica e o desenvolvimento técnico, nas últimas décadas do século XX, também o design dos jornais evoluiu par a par com essas inovações. Desde logo, com o surgimento da técnica de impressão *offset*, que melhorara a própria legibilidade dos jornais, mas que também os viera tornar mais “revisteiros”, como afirma Luís Filipe Oliveira (2019), havendo mais cor e mais imagens, aproximando-se do estilo gráfico das revistas da altura (Figura 5.).



Figura 5. Primeira página do jornal *Semanário* Ano 9 Número 523.
Fonte: *Semanário*, 523 (1993, 27 de novembro)

A tendência para o aumento de imagens nos jornais, tornar-se-ia ainda mais evidente com a adopção da *Desktop Publishing* como técnica de produção gráfica *standard* na imprensa escrita nacional. Os títulos passaram a ser muito mais “visuais”, a presença da imagem sobre o texto tornara-se superior, e até a própria composição dos artigos no jornal passara a ser feita com o intuito de captar a atenção e prender o leitor. Estas mudanças foram também influenciadas pelos novos *media*, mais concretamente, pela força visual do ecrã televisivo, que obrigara o jornal a se aproximar deste meio. (Coelho, 2019)

Ademais, o próprio formato dos jornais mudara. Os títulos de referência que se distinguiam pelo seu grande formato — commumente apelidado de *broadsheet* — passaram a ter dimensões semelhantes às dos tablóides, *i.e.*, jornais sensacionalistas, note-se a título de exemplo a inevitável mudança do *Expresso* para o formato *berliner* — formato entre o *broadsheet* e o tablóide — sendo o último jornal no país a abandonar o formato *broadsheet*. Esta padronização dos formatos da imprensa escrita nacional poderá justificar-se, possivelmente, pelo facto de alguns dos títulos partilharem os equipamentos e materiais de impressão. (*ibid.*)

Por outro lado, destaca-se uma certa disciplina no processo de paginação do jornal, *i.e.*, a definição de diversas páginas-modelo no seu projeto, as quais o designer tem de seguir aquando do processo de paginação. Se por um lado esta projeção *a priori* facilita o processo de paginação, este torna-se algo mais técnico e previsível. No entanto é certo também que, tratando-se duma publicação periódica, esta também deverá manter uma estrutura reconhecível ao público, acabando por ter de se submeter ao seu projeto gráfico. (*ibid.*)

Estas mudanças partiriam também dum pensamento evolutivo das redações, que começariam a comunicar entre si e, somando as facilidades que as novas tecnologias traziam, passariam de modo consciente a redesenhar os seus títulos, evoluindo graficamente. (Barbosa, 2019)

2.2.1. ANÁLISE DOS JORNAIS

Neste ponto foram selecionados quatro títulos da imprensa portuguesa, que pela sua periodicidade — dois diários e dois semanários — e afetação aos testemunhos, de onde resulta a análise anterior, tencionam detalhar as mudanças formais que a técnica de *Desktop Publishing* causou nas publicações.

Para a análise dos vários títulos, foram criadas fichas de análise individuais onde se buscou identificar individualmente cada jornal, descrevendo também sucintamente a sua história, seguindo-se uma análise formal de dois números de cada título — à excepção do jornal *Público* — que refletem um período em que o jornal era fotocomposto e outro momento em que o jornal já era paginado digitalmente.

Esta trata-se sobretudo duma análise técnica, não havendo o intuito de tecer comentários sobre a sua qualidade expressiva ou estilística. Deste modo, trata-se duma análise objetiva da mudanças formais entre ambientes técnico-tecnológicos.

Diário de Lisboa

- 1921
- Renascença Gráfica
- António Ruella Ramos
- Renascença Gráfica
- Diário
- Aproximadamente 363 (excluindo os dias de Natal e Ano Novo)
- Não existem dados disponíveis sobre a tiragem desta publicação

O *Diário de Lisboa* nascera em abril de 1921, instalando-se no Bairro Alto —na rua Luz Soriano —, tendo como primeiro diretor Joaquim Manso, a quem lhe sucedera Norberto Ramos e posteriormente António Ruella Ramos. Tal como o nome indica, este era um jornal diário vespertino, de- tido pela Renascença Gráfica — empresa detentora do título e da grá- fica onde era produzido. Este fora um dos jornais de referência do país, ao longo do século XX, contando com um leque de colaboradores como Fernando Pessoa, José Saramago ou Luís de Sttau Monteiro. Acabando por fechar portas em novembro de 1990.

Ano 60 NÚMERO 20421

No número em análise, o *Diário de Lisboa* surge num formato semelhan- te a tablóide. Na sua capa com uma grelha de composição de 6 colunas (*Figura 6.*), com o texto composto a 1 ou 2 colunas.

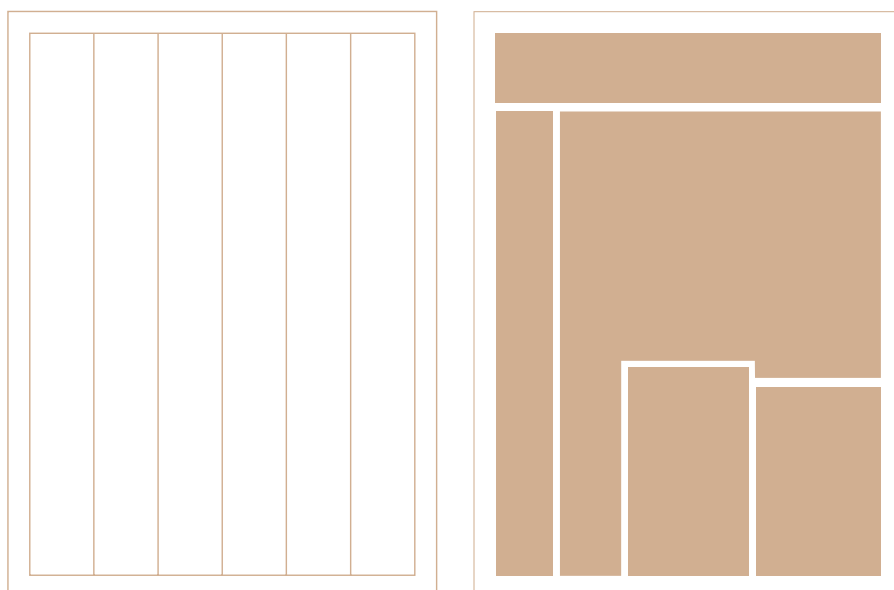


Figura 6. (à esquerda)
Esquema de exemplo de
grelha utilizada no número
20421 do *Diário
de Lisboa*. Fonte: Autor
(2019)

Figura 7. (à direita)
Esquema de exemplo da
composição de página no
número 20421
do *Diário de Lisboa*. Fonte:
Autor (2019)

Na capa também se destaca o *lettering*, que mantém a sua identidade gráfica, de modo bastante aproximado ao *lettering* criado para o jornal em 1921, um pouco semelhante a caligrafia gótica.

Quanto ao seu interior, existe algum rigor na sua composição sempre com uma grelha de 6 colunas e o texto composto a 1 coluna, numa composição marcadamente vertical (Figura 7. e Figura 8.).



Figura 8. Página de exemplo do número 20421 do Diário de Lisboa. Fonte: Diário de Lisboa, 20421 (1980, 29 de novembro)

Relativamente à tipografia, é utilizada uma fonte não-serifada transicional para o texto dos artigos, enquanto que o restante texto é trabalhado tanto com uma fonte serifada transicional ou uma não-serifada transicional.

Existe uma constante presença de imagens ao longo das páginas analisadas, de pequenas dimensões, tentando acompanhar sempre os artigos. Apesar de já ser impresso em *offset*, apenas são utilizadas duas cores: o preto e o vermelho.

Ano 70 NÚMERO 23377

O *Diário de Lisboa*, comparativamente com o número analisado anteriormente, mantém o seu formato assim como a sua grelha de composição, com 6 colunas e caixas de texto de 1 ou 2 colunas, mas já com uma composição mais híbrida, com texto composto tanto na vertical como na horizontal.

Também o *lettering* se mantém semelhante ao original (Figura 9), recuperando o “ratado” das letras (Figura 10). Quanto à tipografia presente, distingui-se a utilização duma fonte serifada humanista para grande parte do texto presente, sendo utilizada apenas outra fonte, não-serifada transicional para pequenos apontamentos.

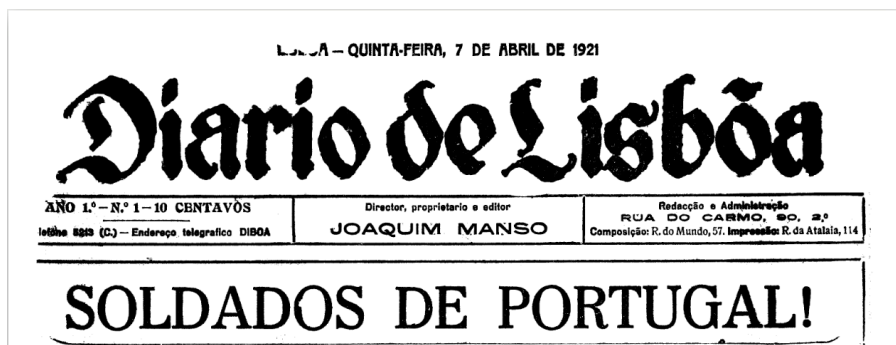


Figura 9. Pormenor da marca gráfica do número 1 do *Diário de Lisboa*. Fonte: Casa Comum (s.d.). *Diário de Lisboa*. Consultado a 31 de dezembro de 2019, em: <http://casacomum.org/cc/visualizador?pas-ta=05739.003.00364>

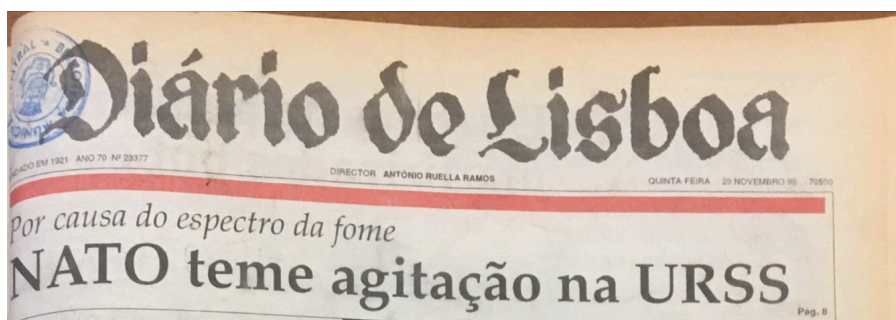


Figura 10. Pormenor da marca gráfica do número 23377 do *Diário de Lisboa*. Fonte: *Diário de Lisboa*, 23377 (1990, 29 de novembro)

Existe uma forte presença de imagens ao longo do jornal, contudo ainda a escala de cinzas, mantendo o jornal a sua impressão *offset* a duas cores.

Jornal Público

- 5 de março de 1990
- Público, Comunicação Social, SA.
- Vicente Jorge Silva e Jorge Wemans (diretor-adjunto)
- Lisgráfica
- Diário
- 363 (excluindo os dias de Natal e Ano Novo)
- 71.659 exemplares (tiragem média relativa ao primeiro mês de publicação)

O jornal *Público* lança o seu primeiro número no dia 5 de março de 1990, sob a direção de Vicente Jorge Silva. Apresenta-se como um jornal diário

matutino, sendo detido pela Público, Comunicação Social, S.A. Este é um título de referência que aposta em informação diversificada independente de forças políticas ou particulares.

ANO 1 NÚMERO 1

O jornal *Público* apresenta-se em formato tablóide, com uma capa de estrutura variável e composição claramente vertical. É de fácil distinção o cabeçalho do jornal, no topo, havendo uma clara hierarquia de informação, ocupando as notícias uma mancha maior ou menor, dependendo da relevância de conteúdo atribuída. Apesar de ser a capa dum jornal diário e, como tal, de estrutura variável, é possível perceber a existência duma grelha de 6 colunas, como a utilizada regra-geral no interior.

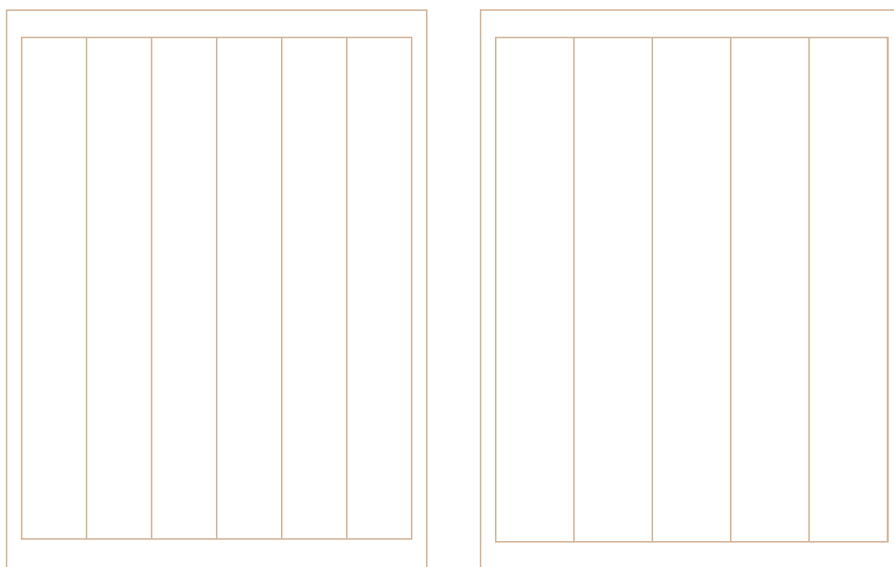


Figura 11. Esquema de exemplo de grelha utilizada no número 1 do *Público*. Fonte: Autor (2019)

Figura 12. Esquema de exemplo de grelha utilizada no número 1 do *Público*. Fonte: Autor (2019)

No número consultado, é possível distinguir duas grelhas de composição diferentes (*Figura 11. e Figura 12.*), uma primeira mais comum, de 6 colunas, com caixas de texto de uma ou duas colunas, e uma segunda surgindo apenas uma vez nas páginas analisadas, de 5 colunas, com caixas de texto de uma coluna.

Ainda na capa é visível o logotipo do jornal a preto, numa fonte serifada moderna, com o acento da palavra PÚBLICO a azul.

Em relação à tipografia presente, é possível perceber a utilização duma fonte serifada moderna em quase todos os conteúdos, à excepção de pequenos pormenores onde é utilizada uma fonte não-serifada transicional.

Quanto à presença de imagens, é notado que os artigos tentam sempre ser acompanhados por imagem de destaque. Também é possível perceber, através das imagens, que pelo menos a capa do jornal é impressa a

quadricromia CMYK em *offset* (Figura 13), verificando-se precisamente pela trama de impressão, no entanto o interior é impresso a escala de cinzas.



Figura 13. Primeira página do número 1 do *Público*.

Fonte: *Público*, 1 (1990, 5 de março)

Jornal Expresso

- 6 janeiro 1973
- SOJORNAL — Sociedade Jornalística e Editorial, S.A.
- José António Saraiva e Joaquim Vieira (diretor-adjunto)
- Imprejornal, Imprinter e Lisgráfica
- Semanário
- 52 (aproximadamente)
- 145.014 exemplares (tiragem média do 1º bimestre de 1993)

O jornal *Expresso* nascera em janeiro de 1973, tendo como diretores José António Saraiva e Joaquim Vieira. Este é um título que publica semanalmente, sendo detido pela SOJORNAL — Sociedade Jornalística e Editorial, S.A., publicando conteúdos informativos com o único objetivo de esclarecer o leitor, livre de quaisquer pretensões políticas ou outras.

Ano 10 Número 532

O *Expresso* é o único jornal, dos selecionados para análise, que adota um formato mais próximo ao *broadsheet*. Neste número distingue-se uma grelha de composição de 8 colunas, sendo utilizadas 1 a 2 colunas para o texto, numa composição marcadamente vertical (*Figura 14*, *Figura 15* e *Figura 16*).

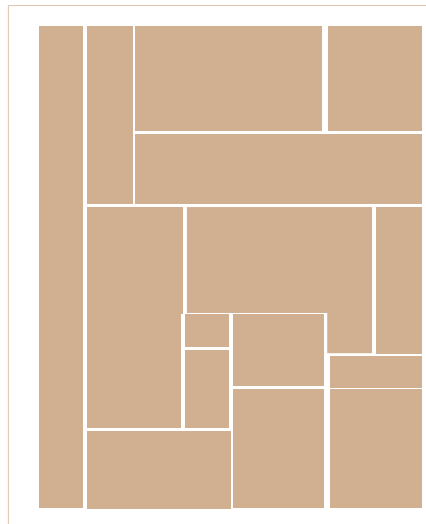
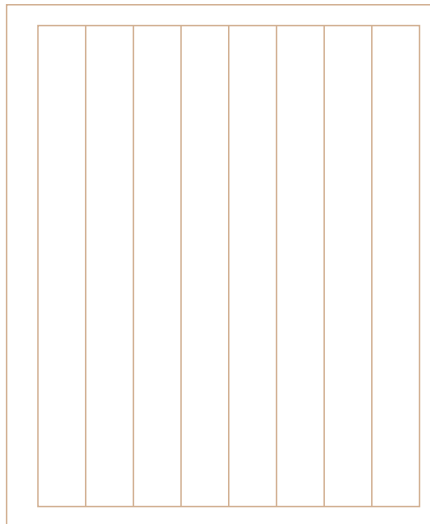


Figura 14. (à esquerda)
Esquema de exemplo de grelha utilizada no número 532 do *Expresso*. Fonte: Autor (2019)

Figura 15. (à direita)
Esquema de exemplo da composição de página do número 532 do *Expresso*. Fonte: Autor (2019)



Figura 16. Página de exemplo do número 532 do *Expresso*. Fonte: *Expresso*, 532 (1983, 8 de janeiro)

Na topo da capa do jornal apresenta-se o seu logotipo, a preto numa fonte serifada transicional apenas com a primeira letra em maiúscula, combinando com a seriedade que o jornal apresenta.

Quanto à tipografia utilizada, é notada a presença duma fonte serifada transicional no texto e títulos e duma não-serifada transicional nos restantes conteúdos presentes.

Apesar de já ser impresso a litografia *offset*, só o é em escala de cinzas, não existindo outra cor além do preto. Existem algumas imagens ao longo das páginas analisadas, no entanto é perceptível uma muito maior mancha de texto.

ANO 20 NÚMERO 1054

Mantendo o formato *broadsheet*, neste número o jornal *Expresso* surge com duas capas — com uma especial de aniversário — distinguindo-se várias grelhas de composição.

Na primeira capa, especial de aniversário, nota-se a presença de duas grelhas de composição, uma primeira de 6 colunas para a composição do artigo de destaque, e uma segunda de 8 colunas para um segundo artigo existente.

Quanto à segunda capa, é possível perceber a existência duma grelha de 7 colunas para a composição de quase todo o texto, e uma grelha de 6 colunas para uma coluna lateral.

Ainda na(s) capa(s) é visível o logotipo, que se mantém sem qualquer alteração perceptível, comparativamente com o número analisado anteriormente.

Relativamente ao seu interior, distinguem-se quatro grelhas de composição, utilizadas tanto em conjunto como separadamente, de 6, 7, 8 ou 9 colunas, numa composição marcadamente vertical (*Figura 17*).

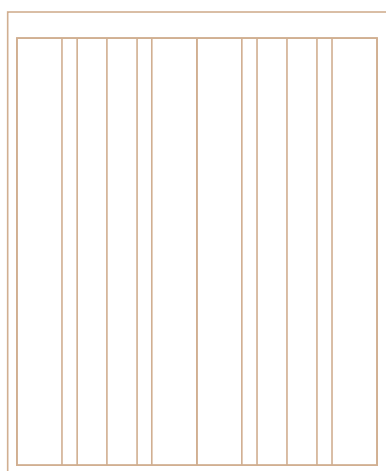


Figura 17. Esquema de exemplo de grelha utilizada no número 1054 do *Expresso*.
Fonte: Autor (2019)

É perceptível a utilização de duas fontes na composição do jornal: uma primeira, serifada transicional para textos e títulos; e uma segunda, não-serifada transicional, também para títulos, *leads* e outros apontamentos.

Comparativamente ao número anterior, a impressão passara a ser feita em quadricromia CMYK (*Figura 18*), notando-se um aumento na presença de imagens ao longo do jornal, no entanto com algumas ainda a escala de cinzas.



Figura 18. Página de exemplo do número 1054 do Expresso. Fonte: Expresso, 1054 (1993, 9 de janeiro)

O Semanário

- 26 de novembro de 1983
- Edipress — Imprensa Independente, SARL
- Victor Cunha Rego
- Renascença Gráfica e posteriormente Lisgráfica
- Semanário
- 52 (aproximadamente)
- 55.200 exemplares (tiragem média do mês de outubro de 1993)

O *Semanário* fora lançado a primeira vez em novembro de 1983, sob a direção de Victor Cunha Rego. O título era detido pela Edipress — Imprensa Independente, SARL, publicando semanalmente. O jornal acabaria por encerrar em outubro de 2009.

Ano 1 NÚMERO 1

O *Semanário* surge como um jornal de dimensões semelhantes a um tablóide, sendo possível distinguir na capa do número analisado, uma grelha de composição de 6 colunas. Quanto ao seu interior, distinguem-se duas grelhas de composição diferentes — de 4 ou 6 colunas —, utilizadas de modo intercalado.



Figura 19. Primeira página do número 1 do *Semanário*.
Fonte: *Semanário*, 1 (1983, 26 de novembro)

Em relação à capa do jornal (*Figura 19.*), começando pelo logotipo no topo da página, apresenta-se numa fonte serifada egípcia a preto. A informação presente na página surge devidamente hierarquizada, com a mancha de cada notícia variando conforme a relevância dada. O texto foi composto tanto para uma coluna, como para uma coluna e meia ou três colunas, à excepção da manchete que ocupada as 6 colunas da grelha de composição. Ademais, nota-se uma composição híbrida com texto composto tanto na vertical, como na horizontal, alinhado à esquerda (*Figura 20.*).

Em respeito à tipografia presente no número analisado, é possível distinguir que para o corpo de texto fora utilizada uma fonte serifada transicional que Coelho (2009) aponta ser a *Times*, relatando que no entanto, o jornal fora projetado para ser composto a *Plantin* — uma fonte de características humanistas, distinta da usada em substituição —, acabando por propor como possível explicação a falta de tempo e/ou espaço das fotocompositoras, passando o texto a ser composto em máquinas que não possuíam a fonte selecionada.

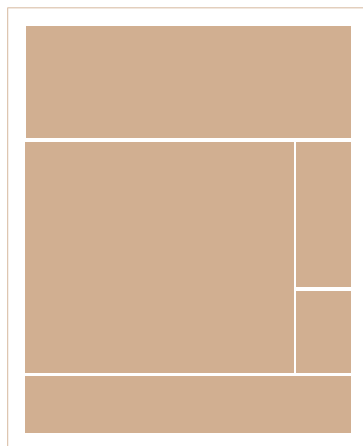


Figura 20. Esquema de exemplo da composição de página do número 1 do *Semanário*. Fonte: Autor (2019)

O resto da tipografia presente surge composto tanto numa fonte serifada transicional como numa fonte serifada humanista, justificando a explicação dada por Fernando Coelho.

Apesar de se confirmar a presença de algumas imagens a escala de cinzas, na capa do jornal, é possível perceber que estas não predominam no seu interior, sendo o seu impresso apenas em escala de cinzas. Existindo apenas a presença de cor na capa, através de pormenores a vermelho.

Ano 9 Número 523

Dez anos depois, no número analisado, o *Semanário* apresenta-se num formato um pouco menor, mantendo na sua capa uma grelha de composição de 6 colunas, enquanto que no seu interior são identificados dois tipos de grelha — desconsiderando as páginas em que a publicidade ocupa a mancha total, pelo que não é possível identificar uma grelha de composição —, de 5 ou de 6 colunas, com caixas de texto a ocupar 1 ou 2 colunas, sendo a sua composição marcadamente vertical.

Além da mudança de formato, também se destaca um novo logotipo. Mantendo a sua cor original, mas agora, no que parece ser uma fonte não-serifada transicional, com as letras todas em maiúsculas (*Figura 21*).

Quanto à capa do jornal, a sua composição é feita tanto na vertical como

na horizontal, com caixas de texto que ocupam uma mancha de 2 ou 4 colunas, ou até 5 colunas, como é o visível no topo da página.



Figura 21. (à esquerda) Primeira página do número 523 do *Semanário*. Fonte: *Semanário*, 523 (1993, 27 de novembro)

Figura 22. (à direita) Página de exemplo do número 523 do *Semanário*. Fonte: *Semanário*, 523 (1993, 27 de novembro)

Neste número analisado, destaca-se a presença da cor sempre ao longo das páginas, quer através das várias imagens presentes, quer através de caixas de texto coloridas, sendo possível perceber que este jornal já é impresso em quadricromia CMYK, em *offset* (Figura 22).

Relativamente à tipografia, distingue-se a utilização duma fonte não-serifada transicional (possivelmente a mesma que a utilizada no logotipo do jornal), para títulos e outros apontamentos, uma fonte serifada transicional para o corpo de texto e *leads*, em itálico, e uma fonte serifada moderna, para identificar o segmento do jornal.

Análise dos jornais: conclusão

Através da análise dos jornais selecionados foi possível distinguir as principais diferenças, a nível formal, entre os dois ambientes técnico-tecnológicos, tendo-se recolhido várias conclusões.

Ao nível do formato dos vários títulos, é possível perceber que este se mantém, à excepção do *Semanário* que diminui um pouco de dimensões, mantendo-se no entanto semelhante ao formato anterior. Relativamente à composição e número de colunas, começa-se a perceber uma complexificação da composição das páginas, verificando-se inclusive alterações nas próprias grelhas. Estes serão possivelmente sinais de algum experimentalismo das novas técnicas/tecnologias.

A marca gráfica, por ser parte do que define a identidade do jornal, demonstra-se inalterada em quase todos os casos, à excepção do *Semanário*,

que fora completamente redesenhado, obtendo uma nova identidade, e do *Diário de Lisboa* que recuperara um pouco do seu romantismo — como define Luís Filipe Oliveira (2019) — *i.e.*, as marcas de desgaste, comuns na impressão tipográfica. Quanto à tipografia presente, são perceptíveis algumas alterações entre os números analisados, não demonstrando no entanto resultados que apontem para algum impacto das novas técnicas e tecnologias neste ponto.

Sobre o sistema de impressão e número de cores é possível afirmar que todos os jornais são impressos através de litografia *offset*, sendo visíveis as diferenças entre vários números: confere-se um aumento da quantidade de imagens presente nos jornais, assim como das suas dimensões; e um aumento também da presença de cor, passando vários títulos a imprimir a quatro cores (CMYK), à excepção do *Diário de Lisboa* onde não se verificou essa mesma mudança.

SÍNTESE

De modo a realizar a historiografia proposta no capítulo, foram analisados os testemunhos de quatro agentes significantes, que participaram no processo de produção gráfica de diversos modos, assim como quatro títulos da imprensa nacional. Esta análise dividiu-se em dois pontos: um primeiro ponto de contextualização técnica e tecnológica da imprensa escrita nacional, nas últimas décadas do século XX; e um segundo ponto de análise da relevância das técnicas e tecnologias no processo de produção gráfico, explorando não só o efeito da mudança de ambientes técnico-tecnológicos no processo de trabalho, mas também a nível gráfico.

Quanto ao contexto técnico-tecnológico da imprensa escrita portuguesa nas últimas décadas do século XX, foi possível acompanhar estes desenvolvimentos ao longo de três décadas, em quatro redações e duas empresas de produção gráfica, o que permitiu um leque variado de pontos de vista; todas as perspectivas se mostravam em consonância, complementando-se, acabando por construir uma narrativa. Neste ponto, conseguiram-se explicar as evoluções técnicas e tecnológicas ocorridas, aproximadamente nos últimos 30 anos, na imprensa escrita nacional, depreendendo que este cenário mudara por completo, nas últimas três décadas do século passado, passando o processo de produção a acontecer na sua maioria em ambiente digital, assistindo-se ao culminar dum conjunto de etapas num monitor de computador.

Em relação à relevância das técnicas e tecnologias no processo de produção gráfica na imprensa, foi também possível compreender as perspectivas dos quatro agentes significantes, nos efeitos que a adopção da *Desktop Publishing* teve no processo de produção gráfica, distinguindo-se fatores

positivos como as mudanças nos fluxos de trabalho e a redução do tempo necessário para a produção, mas também fatores menos positivos como a redução de pessoal ou falta de formação inicial.

Através das perspectivas valiosas de agentes significantes, e da análise formal de sete números, de diversos títulos, tornou-se possível compreender as diferenças gráficas entre ambientes técnico-tecnológicos, reconhecendo-se um aumento no número de cores e imagens e mudanças ao nível da composição das páginas.

Deste modo, foi possível perceber a relevância que as técnicas e tecnologias têm no processo de produção gráfica. Em primeiro lugar, porque a utilização duma determinada técnica ou tecnologia, ou mais, trará consigo um conjunto de condicionantes que afetarão todo o processo de produção gráfica; em segundo lugar, o resultado obtido, poderá ser afetado pela técnica ou tecnologia selecionada, reconhecendo os constrangimentos que cada uma delas tem, o que poderá causar resultados diferentes dependendo das técnicas/tecnologias utilizadas.

REFERÊNCIAS

Historiografia (s.d.). In Dicionário infopédia da Língua Portuguesa. Consultado a 15 de dezembro de 2019, disponível em: <https://www.infope-dia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/historiografia>

Historiografia (s.d.). In Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. Consultado a 15 de dezembro de 2019, disponível em: <https://dicionario.priberam.org/historiografia>

Historiografía (s.d.). In Real Academia Española. Consultado a 15 de dezembro de 2019, disponível em: <https://dle.rae.es/historiografia?m=form>

Historiographie (s.d.). In Larousse. Consultado a 15 de dezembro de 2019, disponível em: <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/historiographie/40090>

Historiography (s.d.). In Cambridge University Press. Consultado a 15 de dezembro de 2019, disponível em: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english-portuguese/historiography>

Historiography (s.d.). In Collins Dictionary. Consultado a 15 de dezembro de 2019, disponível em: <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/historiography>

Historiography (s.d.c). In Merriam-Webster. Consultado a 15 de dezembro de 2019, disponível em: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/historiography>

Meggs, P. B. & Purvis, A. W. (2012). *Meggs' History of Graphic Design*. New Jersey: John Wiley & Sons, Inc.

Pipes, A. (2002). *Production for Graphic Designers*. New Jersey: Prentice Hall Inc.

CONCLUSÕES

Todo o processo de desenvolvimento da dissertação resultou uma reflexão, à qual foram imprescindíveis todos os capítulos que compõem o presente documento.

Partindo duma primeira parte de Enquadramento Teórico, onde foi des-
construído o processo historiográfico no Design de Comunicação, atra-
vés do enquadramento histórico da sua historiografia no país, assim
como a apresentação de alguns dos contributos mais recentes para o
seu desenvolvimento e o próprio processo e método de o fazer. Onde
se tornou possível compreender que os seus contributos derivam so-
bretudo de duas iniciativas distintas — atividades académicas e outras
mais coloquiais de índole pontual —, que geram um leque diversificado
de conteúdos — desde investigação académica, livros e outras publica-
ções, mas também exposições e até espaços de crítica e discussão digi-
tais, como blogues —; neste capítulo foi também definida a diferença
entre o que é a disciplina de História do Design e o objeto de estudo que
são as histórias de Design, permitindo entender que o núcleo de estudo
desta disciplina não é algo estrito e imutável, mas sim algo permeá-
vel a mudanças, podendo beneficiar de abordagens interdisciplinares;
com a explanação de diversos modos de historiar foi possível perceber,
através das suas virtudes e problemas, alguns fatores a considerar para
as abordagens metodológicas tomadas para a realização duma histo-
riografia. Deste modo, foi compilado um conjunto de informações que
se revelaram imprescindíveis, do ponto de vista historiográfico, para o
desenvolvimento da Investigação Empírica.

Compreendendo a diferença de ambientes técnico-tecnológicos, cau-
sada pelo advento da técnica de *Desktop Publishing*, foram analisadas
as novas técnicas adoptadas na produção gráfica da imprensa escrita
nacional, na segunda metade do século passado. Através deste estu-
do foi possível entender o ambiente técnico-tecnológico da técnica
de *Desktop Publishing*, assim como da sua precedente — a fotocompo-
sição — e da técnica de impressão *offset*, depreendendo não só dife-
renças a nível formal — *e.g.* o aumento da presença de cor e imagens
nas publicações —, mas também grandes diferenças no processo de
trabalho e tecnologias associadas — como a centralização das etapas
de produção gráfica no computador e a utilização de ferramentas de
produção gráfica como a PDL Postscript, o *software* PageMaker ou o
RIP para os processos de impressão *offset* CtF e CtP —, atestando a
relevância duma análise do impacto desta nova técnica na imprensa
escrita portuguesa.

Provando-se relevante o estudo da evolução da imprensa escrita nacional desde o golpe de estado de Abril de 1974, discorreu-se sobre o contexto social, político, económico e tecnológico subsequente, e como este afetara a publicação dos títulos nacionais. Desde logo, pelas tentativas estatais de controlo sobre os meios de comunicação, como a comissão *ad hoc* ou o Projeto Jesuíno, mas também a nacionalização de diversos títulos de imprensa, culminando em grandes crises internas nos jornais, debilitando as publicações e, por consequência, a prática jornalística no país. Assim como o processo de reprivatização dos jornais e a influência dos novos *media* na forma e conteúdo das publicações. Este estudo mostrou-se relevante para compreender o desenvolvimento da imprensa dum modo mais lato, e os efeitos que levaram à adopção duma nova técnica de produção gráfica, entendendo que esta mudança não ocorreu *per si*, mas sim devido a um conjunto de fatores, como a evolução das tecnologias de produção gráfica e o aumento da competição no mercado jornalístico .

Através da Investigação Empírica partiu-se para a criação de informação, através de entrevistas, questionário e observação de artefactos. Para tal, foram definidas as abordagens metodológicas a tomar para a realização da historiografia proposta, sendo detalhados os critérios de seleção e as metodologias a aplicar nos processos de recolha e análise de informação, resultando numa seleção de quatro testemunhos — cada um envolvendo-se de diferentes formas no processo de produção gráfica — e quatro títulos — também de diferentes contextos —, que permitiram uma recolha de informação mais abrangente. Através das entrevistas e questionário foi possível obter um contexto detalhado dos ambientes técnico-tecnológicos nas empresas de produção de imprensa escrita nacionais, assim como das várias mudanças que foram ocorrendo ao longo da sua evolução; a análise de artefactos permitiu definir todos os aspetos do grafismo dos jornais nos diferentes ambientes técnico-tecnológicos, possibilitando uma visão minuciosa das suas diferenças.

Todo o conhecimento obtido foi colocado em prática na realização d'Uma historiografia do impacto da *Desktop Publishing* na imprensa escrita portuguesa, procedendo-se a um registo e análise cuidados das evoluções técnico-tecnológicas nas últimas décadas do século XX. A contextualização do ambiente técnico e tecnológico da imprensa escrita nacional ao longo de, aproximadamente 30 anos, permitiu compreender uma mudança de cenários completamente diferente, que fora acontecendo de forma gradual, culminando num ecrã de computador. Com o estudo da relevância das técnicas e tecnologias no processo de produção gráfica da imprensa, através da análise do efeito que a mudança de ambientes teve no processo de trabalho e das diferenças formais nos jornais, foi possível concluir um conjunto de fatores — como as mudanças nos fluxos de trabalho e a redução do tempo

de produção e de mão-de-obra, assim como a falta de formação inicial, mas também alterações a nível gráfico, como o aumento do número de cores e imagens e mudanças na composição — que confirmam, não só o impacto da *Desktop Publishing* na imprensa escrita em Portugal, mas também a relevância que as técnicas e as tecnologias têm no processo de produção, podendo alterar não só o fluxo de trabalho, mas também o resultado final.

No decurso da dissertação, e com toda a informação recolhida nos diversos capítulos, tornou-se possível dar resposta às questões de investigação colocadas inicialmente. No que diz respeito à primeira pergunta “qual a importância da *Desktop Publishing* no processo de produção gráfica da imprensa escrita portuguesa?” foi possível concluir, de modo mais direto, que esta técnica se revela imprescindível para a produção gráfica dum jornal atualmente, devido à poupança de tempo e dinheiro que proporciona, em relação às técnicas anteriores; dum modo mais específico, esta técnica veio permitir que o jornal fosse trabalhado do ponto de vista formal, mais do que nunca, o que se revelou bastante importante num período em que os novos *media* começavam a imperar sobre a comunicação do país.

Em relação à segunda pergunta “pode uma historiografia dos processos de produção gráfica da imprensa escrita portuguesa explicar o impacto da *Desktop Publishing*?”, é possível perceber que através da realização da historiografia proposta, foram recolhidos testemunhos importantes e consultados diversos números de jornais, que permitiram uma contextualização do ambiente técnico-tecnológico da produção de imprensa escrita nacional nas últimas décadas do século XX, assim como dos efeitos que a adopção da técnica de *Desktop Publishing* teve não só a nível formal, mas também no processo de trabalho; apesar de se tratar duma análise dum caso específico — a imprensa escrita nacional —, alguns dos efeitos são transversais ao processo de produção gráfica em Design de Comunicação. Deste modo, conclui-se que é possível explicar o impacto desta técnica através duma historiografia dos processos de produção gráfica da imprensa escrita no país.

Quanto às questões que surgiram em complemento às anteriores, sobre se “pode uma historiografia dos processos de produção gráfica da imprensa escrita portuguesa contribuir para a História do Design de Comunicação?”, confirma-se que através do registo e análise da mudança de processos estudada, foi possível, dum modo geral, obter novos testemunhos — com novos discursos —, que permitem novas visões históricas, constituindo só por si pequenos contributos para a construção da História do Design de Comunicação; mas também, dum modo mais específico registar processos de produção específicos, num contexto específico — a produção gráfica de imprensa escrita em Portugal —, permitindo uma análise aprofundada

dum marco específico na História do Design de Comunicação — o advento da *Desktop Publishing* —, contribuindo também para histórias mais específicas como a História do Design da Imprensa Portuguesa ou a História do Design de Comunicação em Portugal.

Relativamente a “qual a melhor abordagem para produzir uma historiografia de Design de Comunicação?” a resposta a esta pergunta não pode ser certa, porque existem diversas abordagens para um registo e análise históricos de Design de Comunicação, não sendo possível definir uma que seja total e se revele superior a todas as outras. É no entanto, possível afirmar que uma análise baseada na recolha de informação através de diversas fontes, permitindo uma triangulação metodológica, que se foque no Design de Comunicação como um campo repleto de atores significantes, mas sobretudo processos, tecnologias e produtos/serviços — que não privilegie o designer como “herói” da narrativa —, e que não se baseie num período temporal definido — como décadas ou períodos de correntes artísticas —, pois no tempo os eventos não ocorrem necessariamente de modo planeado, permite a criação duma historiografia de Design de Comunicação baseada em abordagens mais recentes, que apresentam a História do Design de Comunicação como uma disciplina independente das de mais, com as suas próprias abordagens.

Ademais, após o levantamento e análise das mudanças ocorridas com a adopção da técnica de *Desktop Publishing*, no processo de produção gráfica na imprensa escrita em Portugal, é possível afirmar que foi demonstrado o impacto da técnica nos processos de produção gráfica na imprensa escrita nacional, mas também a importância das tecnologias nos processos de produção gráfica no Design de Comunicação, cumprindo os objetivos propostos e confirmando a hipótese, na qual foi assente toda a investigação. Deste modo, duma perspectiva humilde, considera-se que se obteve uma reflexão cuidada que espelha o processo de desenvolvimento da presente dissertação.

RECOMENDAÇÕES PARA FUTURA INVESTIGAÇÃO

Após a conclusão da dissertação surgem diversas possibilidades para o desenvolvimento da investigação no futuro. Desde logo, a recolha de mais testemunhos, de modo a construir uma amostragem mais significativa e ampla dos ambientes técnico-tecnológicos afetos ao processo de produção gráfica da imprensa; mas também uma análise mais minuciosa das publicações de vários títulos, para que, do ponto de vista gráfico, também se constitua uma amostragem mais significativa das mudanças técnico-tecnológicas e para que, além das diferenças, se perceba (ou não) a existência duma evolução mais gradual do grafismo dos jornais.

Revela-se também interessante aplicar a abordagem historiográfica tomada, a outras técnicas de produção gráfica ou outros contextos, com o intuito de perceber de modo mais detalhado, as evoluções técnicas e tecnológicas ocorridas no panorama de design português, e quais os seus efeitos, não só a nível gráfico, mas também de perspectivas mais sociais.

Ademais, do ponto de vista projetual, demonstra-se interessante o mapeamento das evoluções técnico-tecnológicas no país, assim como os seus intervenientes — *e.g.* empresas, instituições — e peças de design relevantes, para que se constitua um arquivo histórico de acesso livre, da evolução do Design de Comunicação em Portugal.

A partir da dissertação produzida, espera-se que os tópicos apresentados ou outros que possam surgir aquando da leitura do documento, motivem outros investigadores a desenvolver novos conteúdos, tal como continuarão a motivar os autores da presente investigação, contribuindo para a constituição duma História do Design de Comunicação portuguesa.

BIBLIOGRAFIA

Artigo Científico

Bowen, J.P. (2017). *Alan turing: Founder of computer science*. Lecture Notes in Computer Science (including subseries Lecture Notes in Artificial Intelligence and Lecture Notes in Bioinformatics), 10215 1-15. doi:10.1007/978-3-319-56841-6_1

Campi i Valls, I. . (2011). Reflexions sobre la història i les teories historiogràfiques del disseny. Discurs d'ingrés a La Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi. Disponível em: https://www.academia.edu/29811397/Reflexions_sobre_la_història_i_les_teories_historiogràfiques_del_disseny.

Correia, V. A. (2010). *O Design de Comunicação da Era Digital* [Press Release]. Disponível em: <https://comum.rcaap.pt/bits-tream/10400.26/2078/10%20design%20de%20comunicação....pdf>

Ferrão, L. (2009). SOUTO, Maria Helena, História do Design em Portugal I. *Cultura: Revista de História e Ideias*, 26, pp.293-296. Disponível em: <https://journals.openedition.org/cultura/570#quotation>

Given, J. (1995). Macintosh: insanely great?. *Communications Update*, p. 14. Disponível em: <http://www.austlii.edu.au/au/journals/CLCCommsUpd/1995/120.pdf>

Gomes, P. M. (2013). O Jornal Novo, a Revolução e a Liberdade de Imprensa. *Revista Media & Jornalismo*, 12, 95-118

Huppatz, D. (2018). Introduction to Methodology: Virtual Special Issue for the Journal of Design History 2018. *Journal of Design History*. doi:10.1093/jdh/epy021

Lees-Maffei, G. (2003). Studying Advice: Historiography, Methodology, Commentary, Bibliography. *Journal of Design History*. doi: 10.1093/jdh/16.1.1

Manovich, L. (1999). Avant-garde as Software [Press Release]. Disponível em: http://manovich.net/content/04-projects/027-avant-garde-as-software/24_article_1999.pdf

Manovich, L. (Inverno de 2006). Import/export: Design workflow and contemporary aesthetics [Press Release]. Disponível em: http://manovich.net/content/04-projects/051-import-export/48_article_2006.pdf

Pinheiro, M. (2012) Tipografia Inclusiva e Legibilidade. *Convergências: Revista de Investigação e Ensino das Artes*. V, (10). Disponível em: <http://convergencias.esart.ipcb.pt/?p=article&id=122>

Quintela, P. (2014). Processos de “patrimonialização” do design em Portugal: algumas reflexões. *Cabo dos Trabalhos* (10). Disponível em: <https://cabodostrabalhos.ces.uc.pt/n10/ensaios.php>

Rolo, E. (2013). Entre o metal e o digital : reflexão sobre tecnologias e design na segunda metade do século XX. *Convergências : Revista de Investigação e Ensino das Artes*. VI, (12). Disponível em: <http://convergencias.esart.ipcb.pt/?p=article&id=177>

Szentgyörgyvölgyi, R. (2008). Effect of the Digital Technology to the Print Production Processes. *Acta Polytechnica Hungarica*, 5. (3), pp.125-134. Disponível em: https://www.uni-obuda.hu/journal/Szentgyorgyvolygi_15.pdf

The Northeast Waste Management Officials' Association. (2006, 7 de novembro). Pollution Prevention Technology Profile. Computer-to-Plate Lithographic Printing [Press Release]. Disponível em: <http://www.new-moa.org/prevention/p2tech/directtoplateprofile.pdf>

Turing, A. (1936). On Computable Numbers, with an Application to the Entscheidungsproblem. *Proceedings of the London Mathematical Society*. S2-42, (1), pp.230-265. doi:10.1112/plms/s2-42.1.230

Artigo de Revista

Fior, R. (1999). Grafismo Global e Local. Design gráfico em Portugal desde 1974. *Revista Camões* (5), pp. 90-95. Disponível em: <http://cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/biblioteca-digital-camoes/revistas-e-periodicos/revista-camoes/revista-no05-25-de-abril-a-revolucao-dos-cravos.html>

Manovich, L. (1995). An archeology of a computer screen. *Kunstforum International*, 132, pp. 124-135. Disponível em: http://manovich.net/content/04-projects/011-archeology-of-a-computer-screen/09_article_1995.pdf

Williams, G. (1984). The Apple Macintosh Computer. *BYTE Publications Inc.*, pp 30-54. Disponível em: <http://www.1000bit.it/support/articoli/apple/mac128.pdf>

Ata de congresso, simpósio ou seminário

Barata, J. (2003). *Cultura e Técnica, Folhas de Acompanhamento do Seminário de Humanidades do Instituto Superior Técnico, Out./Dez. 2003*. Lisboa: Difusão Restrita

Capítulo de Livro

Almeida, V. M. (2014). Design em Portugal: da democratização à popularização. In E. T. Vilar (coord.), *Design et al. Dez perspectivas contemporâneas* (pp.187-206). Alfragide: Dom Quixote. Disponível em: <http://repositorio.ul.pt/handle/10451/11087>

Fidalgo, J.. (2000). Novos desafios para a imprensa escrita e para o jornalismo. In M. Pinto (coord.) et al. *A Comunicação e os Media em Portugal – Cronologia e leitura de tendências*. Braga: Instituto de Ciências Sociais / Universidade do Minho. Disponível em: <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/7637><http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/7637>

Gomes, P. M. (2018). “Por onde vamos, Portugal?": a agitação revolucionária de 1975 nos semanários Expresso, O Jornal e Tempo. In J. P. Sousa (Org.), *Notícias em Portugal: Estudos sobre a imprensa informativa (séculos XVI-XX)* (pp.331-353). Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/Universidade NOVA de Lisboa. Disponível em: https://www.icnova.fcsh.unl.pt/wp-content/uploads/sites/38/2019/03/ICNOVA_NoticiasPortugal_Por_onde_vamos.pdf

Manovich, L. (2017). Visual Semiotics, Media Theory, and Cultural Analytics. In L. Manovich, *Теории софт-культуры* (pp.1-5). Disponível em: http://manovich.net/content/04-projects/103-visual-semiotics/manovich_visual_semiotics.pdf

Sousa, J. P. (2008). Uma história breve do jornalismo no Ocidente. *Jornalismo: história, teoria e metodologia da pesquisa*. Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa, 12-93.

Comunicação em Conferência

Hoeltz, M. (2001). Design Gráfico - dos espelhos às janelas de papel. In INTERCOM, *XXIV Congresso Brasileiro da Comunicação* (s.p.) Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2001/papers/NP4HOELTZ.pdf>

Neto, P. (2005). A presença dos principais diários generalistas portugueses na Internet: uma breve incursão. In SOPCOM, *Repensar os Media: Novos Contextos da Comunicação e da Informação*. 4º SOPCOM (pp.1161-1170). Consultado a 30 de dezembro de 2018, em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/neto-pedro-presenca-principais-diarios-generalistas-portugueses-internet.pdf>

Dicionário ou Enciclopédia

Computer. (s.d.a). In *Merriam-Webster*. Consultado a 20 de abril de 2019, disponível em: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/computer#learn-more>

Design (s.d.b). In *Merriam-Webster*. Consultado a 1 de agosto de 2019, em: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/design>

Freiberger, P., Hemmendinger, D., Pottenger, W. & Swaine, M. (2019). Computer. In *Encyclopædia Britannica*. Consultado a 21 de abril de 2019, em: <https://www.britannica.com/technology/computer>

Hemmendinger, D. (2008). PostScript. In *Encyclopædia Britannica*. Consultado a 12 de junho de 2019, em: <https://www.britannica.com/technology/PostScript>

Historiografia (s.d.). In *Dicionário infopédia da Língua Portuguesa*. Consultado a 15 de dezembro de 2019, disponível em: <https://www.infope-dia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/historiografia>

Historiografia (s.d.). In *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*. Consultado a 15 de dezembro de 2019, disponível em: <https://dicionario.priberam.org/historiografia>

Historiografía (s.d.). In *Real Academia Española*. Consultado a 15 de dezembro de 2019, disponível em: <https://dle.rae.es/historiografia?m=form>

Historiographie (s.d.). In *Larousse*. Consultado a 15 de dezembro de 2019, disponível em: <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/historiographie/40090>

Historiography (s.d.). In *Cambridge University Press*. Consultado a 15 de dezembro de 2019, disponível em: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english-portuguese/historiography>

Historiography (s.d.). In *Collins Dictionary*. Consultado a 15 de dezembro de 2019, disponível em: <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/historiography>

Historiography (s.d.c). In *Merriam-Webster*. Consultado a 15 de dezembro de 2019, disponível em: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/historiography>

Norr, H. (2019). Adobe Inc. In *Encyclopædia Britannica*. Consultado a 10 de junho de 2019, em: <https://www.britannica.com/topic/Adobe-Systems-Incorporated#ref92970>

Sign (s.d.d). In *Merriam-Webster*. Consultado a 1 de agosto de 2019, em: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/sign#etymology>

The Editors of Encyclopaedia Britannica (2010). Photocomposition. In *Encyclopædia Britannica, Inc.* Consultado a 29 de dezembro de 2018, em: <https://www.britannica.com/technology/photocomposition>

The Editors of Encyclopaedia Britannica (2017). Differential analyzer. In *Encyclopædia Britannica, Inc.* Consultado a 6 de maio de 2019, em: <https://www.britannica.com/technology/differential-analyzer>

The Editors of Encyclopaedia Britannica (2017). Digital computer. In *Encyclopædia Britannica, Inc.* Consultado a 6 de maio de 2019, em: <https://www.britannica.com/technology/digital-computer>

The Editors of Encyclopaedia Britannica (2019). Personal computer. In *Encyclopædia Britannica, Inc.* Consultado a 2 de maio de 2019, em: <https://www.britannica.com/technology/personal-computer>

The Editors of Encyclopaedia Britannica (2019). Turing machine. In *Encyclopædia Britannica, Inc.* Consultado a 2 de maio de 2019, em: <https://www.britannica.com/technology/Turing-machine>

Dissertação de Mestrado

Brás, A. (2013). *DESIGN GRÁFICO E PRODUÇÃO INDEPENDENTE. A INFLUÊNCIA DAS CONVICÇÕES SOCIAIS E POLÍTICAS*. (Dissertação de Mestrado não publicada). Instituto Politécnico de Leiria, Leiria.

Cruz, S. (2010). *A revolução da imprensa na era digital: de Gutenberg a Kerckhove*. (Dissertação de Mestrado não publicada). Universidade de Aveiro, Aveiro. Disponível em: <https://ria.ua.pt/handle/10773/3789>

Henriques, A. (2011). *Fred Kradolfer: Designer Gráfico influenciador e influenciado em Portugal* (Dissertação de Mestrado não publicada). Universidade de Lisboa, Lisboa. Disponível em: <https://www.repository.utl.pt/handle/10400.5/3657>

Machado, L. (2010). *30 Anos de Reportagem na Imprensa Escrita do Porto: O Caso do Jornal de Notícias, O Primeiro de Janeiro e O Comércio do Porto (1974/2004)* (Dissertação de Mestrado não publicada). Universidade Fernando Pessoa, Porto. Disponível em: <https://bdigital.ufp.pt/handle/10284/1565>

Poljak, J. (2013). *DEFINING OF PRINTING PLATE QUALITY LEVEL THROUGH INTRODUCTION OF DIFFERENT IMAGE ANALYSIS APPLICATIONS* (Dissertação de Mestrado não publicada). UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID, Madrid. Disponível em: https://eprints.ucm.es/22653/1/final_MsThesismodificado.pdf

Ramos, M. (2010). *Linhas Gráficas de Publicações Diárias em Portugal. Estudo comparativo de publicações diárias nos anos 1985, 1995 e 2005* (Dissertação de Mestrado não publicada). Instituto Superior de Educação e Ciências, Lisboa. Disponível em: https://comum.rcaap.pt/bitstream/10400.26/8616/1/Tese%20de%20Mestrado_1_6_2011_20080101.pdf

Silva, A. (2017). *Privado/Público: Colecionadores de design gráfico português* (Dissertação de Mestrado não publicada). Escola Superior de Arte e Design de Matosinhos, Matosinhos

Sousa, A. (2017). *O Remix como Recurso Estético. O remix e a gramática do digital como recursos formais e estéticos presentes no contexto local do design de comunicação* (Dissertação de Mestrado não publicada). Universidade do Porto, Porto.

Straub, E. (2002). *A Tipografia nos Meios Editoriais de Curitiba* (Dissertação de Mestrado não publicada). Universidade Federal de Santa Catarina Programa de Pós-Graduação em Engenharia de Produção, Florianópolis.

Valente, I. (2017). *Design Editorial aplicado a Revistas: Revista de Design Gráfico Português*. (Dissertação de Mestrado não publicada). Universidade de Lisboa, Lisboa. Disponível em: <https://www.repository.utl.pt/handle/10400.5/15431>

Documentário

Levit, B. (prod.) (2017). *Graphic Means: A History of Graphic Design Production* [DVD].

Livro

AA. VV. (2018). *Imprimere, Arte e processo nos 250 anos da Imprensa Nacional*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda & ESAD - Escola Superior de Artes e Design

Armstrong, H. (2009). *Graphic Design Theory*. Readings from the field. New York: Princeton Architectural Press

Association pour la Diffusion de l'Information archéologique (s.d.). *Have you heard of Ishango?*. Disponível em: <https://www.naturalsciences.be/sites/default/files/Discover%20Ishango.pdf>

Baines, P. & Haslam, A. (2005). *Type & Typography*. Londres: Laurence King Publishing <https://books.google.pt/books?id=rs6gyb2hPF4C&printsec=frontcover&hl=pt-PT#v=onepage&q=offset&f=false>

Barbosa, C. (2012). *Manual Prático de Produção Gráfica* (3ª ed.). Cascais: Príncípia Editora

Brathwaite, R., Clairvaux, B. & Gent, R. (1614). *The yong mans gleanings Gathered out of diuers most zealous and deuout fathers, and now published for the benefit of euerie Christian man, which wisheth good successe to his soule at the later day. Containing these foure subiects. 1 Of the mortality of man. 2 The poore mans harbour. 3 The mirror of vaine-glory. 4 Saint Barnards sermon on the passion of Christ. Whereunto is adioyned a most sweete and comfortable hymne, expressing the euerlasting ioy of a glorified soule. By R.B. gent*. Disponível em: <http://ota.ox.ac.uk/tcp/headers/A00/A00514.html>

Bringhurst, R. (2004). *The Elements of Typographic Style* (3ª ed.). Point Roberts, WA: Hartley & Marks. (Obra original publicada em 1992)

Caldwell, C & Zappaterra, Y. (2014). *Editorial design. Digital and print*. Londres: Laurence King Publishing

Ceruzzi, P. (2003). *A History of Modern Computing. Second edition*. Cambridge, MA: The MIT Press. (Obra original publicada em 1998)

Chandler, A., Hikino, T. & Von Nordenflycht, A. (2005). *Inventing the electronic century: The epic story of the consumer electronics and computer industries, with a new preface*. Massachusetts: Harvard University Press

Cohen, L., Manion, L. & Morrison, K. (2007). *Research methods in education* (6^a ed.). Londres: Routledge.

Courville, R. (2008). Ladislav Mandel. *L'homme derrière la lettre*. Paris: École Estienne. Disponível em: http://luc.devroye.org/08_decourville_mandel.pdf

Cramsie, P. (2010). *The Story of Graphic Design*. Londres: The British Library

Flusser, V. (2010). *Uma Filosofia do Design: A Forma das Coisas* (S. Escobar Trad.). Lisboa: Relógio d'Água

Fonseca Filho, C. (2007). *História da Computação: o caminho do pensamento e da tecnologia*. Disponível em: <http://www.pucrs.br/edipucrs/online/historiadacomputacao.pdf>

Fragoso, M. (2012). *Design Gráfico em Portugal. Formas e expressões da cultura visual do século XX*. Lisboa: Livros Horizonte

Frascara, J. (2004). *Communication Design. Principles, Methods and Practice*. New York: Allworth Press

Holls, R. (2001). *DESIGN GRÁFICO. Uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes

Ifrah, G. (2000). *The Universal History of Numbers, From prehistory to the invention of the computer* (D. Bellos, E. Harding, I. Monk & S. Wood, Trad.). New York: John Wiley & Sons, Inc.

Ifrah, G. (2001). *The Universal History of Computing, From the abacus to the quantum computer* (E. Harding, Trad.). New York: John Wiley & Sons, Inc.

Kane, J. (2013). *Manual de tipografia. 2^a edición revisada y ampliada*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili

Kipphan, H. (Ed.) (2001). *Handbook of Print Media. Technologies and Production Methods*. Berlin: Springer-Verlag

Kragh, H. (1987). *An introduction to the historiography of science*. Cambridge, MA: Press Syndicate of the University of Cambridge

Loxley, S. (2004). *Type: the secret history of letters*. Londres: I.B. Tauris.

- Ludovico, A. (2012). *Post-Digital Print – The Mutation of Publishing since 1894*. Rotterdam: Onomatopée 77
- Lupton, E. (2004). *Thinking with type: a critical guide for designers, writers, editors & students*. Nova Iorque: Princeton Architectural Press
- Mandel, L. (1998). *Écritures, miroir des hommes et des sociétés*. Reillanne: Atelier Perrousseaux éditeur
- Manovich, L. (2001). *The Language of New Media*. Massachusetts: The MIT Press
- Martin, B. & Hanington, B. (2012). *Universal Methods of Design*. Beverly, MA: Rockport Publishers
- Meggs, P. B. & Purvis, A. W. (2012). *Meggs' History of Graphic Design*. New Jersey: John Wiley & Sons, Inc.
- Michel, R. (ed.). (2007). *Design Research Now*. Essays and Selected Projects. Berlin: Birkhäuser Verlag AG
- Niemeyer, L. (2010). *Tipografia, Uma Apresentação*. Teresópolis: 2AB Editora
- Pipes, A. (2002). *Production for Graphic Designers*. New Jersey: Prentice Hall Inc.
- Rüsen, J. (2001). *Razão Histórica. Teoria da história: os fundamentos da ciência histórica* (E. Martins, Trad.). Brasília: Editora Universidade de Brasília. (Obra originalmente publicada em 1983)
- Rüsen, J. (2007). *História Viva. Teoria da História III: formas e funções do conhecimento histórico* (E. Martins, Trad.). Brasília: Editora Universidade de Brasília. (Obra originalmente publicada em 1986)
- Rüsen, J. (2007). *Reconstrução do Passado. Teoria da História II: os princípios da pesquisa histórica* (E. Martins, Trad.). Brasília: Editora Universidade de Brasília. (Obra originalmente publicada em 1986)
- Sobral, J. (2015). *Da Computabilidade Formal às Máquinas Programáveis*. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/157317>
- Sousa, J. P. (2001). *Elementos de jornalismo impresso*. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/sousa-jorge-pedro-elementos-de-jornalismo-impresso.pdf>
- Thiruvathukal, G. (2011). *A Mini-History of Computing*. Disponível em: https://ecommons.luc.edu/cs_facpubs/103/

Walker, J. (1989). *Design History and the History of Design*. Londres: Pluto Press

Relatório

Garcia, J. L. (coord.) et al (2018). *Os media em mudança em Portugal: implicações da digitalização no jornalismo*. Lisboa: ERC- Entidade Reguladora para a Comunicação Social. Disponível em: <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/32223>

Mendonça, S. (coord.) et al (2007). *Imprensa sob pressão. As dinâmicas competitivas no mercado da imprensa escrita portuguesa entre 1985 e 2007*. OberCom. Consultado a 29 de dezembro, em: <https://obercom.pt/wp-content/uploads/2016/06/Imprensa-sob-pressão---As-dinâmicas-competitivas-da-imprensa-escrita-portuguesa-entre-1985-e-2007---Dez2007.pdf>

Tese de Doutoramento

Aires, E. (2006). *A estrutura gráfica das primeiras páginas dos jornais: O Comércio do Porto, O Primeiro de Janeiro e Jornal de Notícias entre o início da publicação e final do séc. XX: contributos para uma ferramenta operacional e analítica para a prática do design editorial*. (Tese de Doutoramento não publicada). Universidade do Porto, Porto. Disponível em: <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/77858?locale=pt>

Almeida, V. (2009). *O Design em Portugal, um Tempo e um Modo. A institucionalização do design Português entre 1959 e 1974* (Tese de Doutoramento não publicada). Universidade de Lisboa, Lisboa. Disponível em: http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/2485/2/ulsd059655_td_Tese_Victor_Almeida.pdf

Barbosa, M. (2011). *Uma história do design do cartaz português do século XVII ao século XX* (Tese de Doutoramento não publicada). Universidade de Aveiro, Aveiro. Disponível em: <https://ria.ua.pt/handle/10773/4706?mode=full>

Brandão, J. (2012). *Uma gramática do movimento. Variáveis estruturais para uma expressão do movimento na comunicação gráfica* (Tese de Doutoramento não publicada). Universidade de Lisboa, Lisboa. Disponível em: <https://www.repository.utl.pt/handle/10400.5/17638>.

- Cabral, T. (2014). *Tipos de sucesso. Tradição e contemporaneidade no design de letra de portugueses [1994-2012]* (Tese de Doutoramento não publicada). Universidade de Lisboa, Lisboa. Disponível em: <https://www.repository.utl.pt/handle/10400.5/7190>
- Falcão, G. (2015). *CRIAÇÃO LIVRE E CRIAÇÃO DEDICADA: a encomenda e o projecto em design de comunicação* (Tese de Doutoramento não publicada). Universidade de Lisboa, Lisboa. Disponível em: <https://www.repository.utl.pt/handle/10400.5/12591>
- Fragoso, A. (2009). *FORMAS E EXPRESSÕES DA COMUNICAÇÃO VISUAL EM PORTUGAL. CONTRIBUTO PARA O ESTUDO DA CULTURA VISUAL DO SÉCULO XX, ATRAVÉS DAS PUBLICAÇÕES PERIÓDICAS* (Tese de Doutoramento em Design). Universidade de Lisboa, Lisboa. Disponível em: https://www.repository.utl.pt/bitstream/10400.5/1440/1/tese_doutoramento_%20margarida_fragoso.pdf
- Freitas, V. (2017). *Design português de tipos digitais (1990–2010). Da procura de sinais identitários à construção de uma plataforma de divulgação* (Tese de Doutoramento não publicada). Universidade de Aveiro, Aveiro. Disponível em: <https://ria.ua.pt/handle/10773/19167>
- Gomes, G. (2016). *PARA UMA HERANÇA CULTURAL SIGNIFICANTE: UMA INTERVENÇÃO DO PONTO DE VISTA DO DESIGN* (Tese de Doutoramento não publicada). Universidade de Aveiro, Aveiro. Disponível em: <https://ria.ua.pt/handle/10773/22458>
- Lima, H. (2008). *Os Diários Portuenses e os Desafios da Actualidade na Imprensa: Tradição e rupturas* (Tese de Doutoramento não publicada). Universidade do Porto, Porto. Disponível em: <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/25675>
- Moura, M. (2010). *O Big Book: Uma Arqueologia do Autor no Design Gráfico* (Tese de Doutoramento não publicada). Universidade do Porto, Porto
- Rolo, E. (2015). *Olhar, jogo, espírito de serviço. Sebastião Rodrigues e o design gráfico em Portugal* (Tese de Doutoramento não publicada). Universidade de Lisboa, Lisboa. Disponível em: <https://www.repository.utl.pt/handle/10400.5/9625>
- Viegas, P. (2017). *“K” é capa: design editorial e pós-modernismo em Portugal no início dos anos 90* (Tese de Doutoramento não publicada). Universidade de Lisboa, Lisboa. Disponível em: <https://www.repository.utl.pt/handle/10400.5/13973>

Website

ATTITUDE (s.d.). About Us. Consultado a 27 de julho de 2019, em: <http://www.attitude-mag.com/pt/info/about-us/>

belas-artes ulisboa (s.d.). III encontros de design de lisboa / lisbon design meetings — design, identidade e complexidade. Consultado a 14 de julho de 2019, em: <http://www.belasartes.ulisboa.pt/III-encontros-de-design-de-lisboa-lisbon-design-meetings-design-identidade-e-complexidade/>

Design Magazine (s.d.). About. Consultado a 27 de julho de 2019, em: <https://designmagazine.news/about/>

Duarte, F. (s.d.). 05031979. Consultado a 28 de julho de 2019, em: <http://www.05031979.net>

Ellen Lupton (s.d.). Design and Production in the Mechanical Age. Consultado a 11 de agosto de 2019, em: <http://elupton.com/2009/10/design-and-production-in-the-mechanical-age/>

ENED (s.d.). ENED 2012. Consultado a 14 de julho de 2019, em: <http://2012.ened.pt>

ESAD MATOSINHOS (s.d.a). Coleção Design Português. Consultado a 21 de julho, em: <https://store.esad.pt/pt/products/books/colecao-design-portugues>

ESAD MATOSINHOS (s.d.b). COLECÇÃO DESIGNERS PORTUGUESES. Consultado a 21 de julho, em: <https://esad.pt/pt/news/colecao-designers-portugueses>

ESAD MATOSINHOS (s.d.c). PLI arte + design — Encontro/Entusiasmo. Consultado a 14 de julho de 2019, em: <https://store.esad.pt/pt/products/books/pli-arte-design-encontroentusiasmo>

ESAD MATOSINHOS (s.d.d). PORTO DESIGN BIENNALE'19 — POST MILLENNIUM TENSION. Consultado a 14 de julho de 2019, em: <https://esad.pt/pt/news/porto-design-biennale19-post-millennium-tension>

Escola Superior de Educação de Lisboa (2019). Fourteenth International Conference on the Arts in Society. Consultado a 14 de julho de 2019, em: <https://www.eselx.ipl.pt/agenda/fourteenth-international-conference-arts-society>

experimentadesign (s.d.). O QUE FOI A EXD?. Consultado a 28 de julho de 2019, em: <http://www.experimentadesign.pt/e/pt/0200.html>

Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (s.d.). Conferência "Tudo Isto é Design!". Consultado a 14 de julho de 2019, em: https://sigarra.up.pt/fbaup/pt/noticias_geral.ver_noticia?p_nr=5701

Falk, J. (s.d.). Schickard versus Pascal - an empty debate?. *Things that Count*. Consultado a 25 de abril de 2018, em: <http://metastudies.net/pmwiki/pmwiki.php?n=Site.SchickardvsPascal>

History of Graphic Design. (s.d.). Homepage. Consultado em 11 de dezembro de 2018, em <http://www.designhistory.org/index.html>

Gomes, A. (2005). DEZ ANOS DE PÚBLICO NA INTERNET. PÚBLICO.PT: um jornal no ciberespaço desde 1995. *Jornal Público*. Consultado a 28 de dezembro de 2018, em: <https://www.publico.pt/2005/09/22/portugal/noticia/publicopt-um-jornal-no-ciberespaco-desde-1995-1233488>

History Graphic Design. (s.d.). Adobe Systems. Consultado a 13 de junho de 2019, em: <http://www.historygraphicdesign.com/the-age-of-information/the-digital-revolution-and-beyond/899-adobe-systems>

JN (2015). JN Online nasceu há 20 anos. *Jornal de Notícias*. Consultado a 28 de dezembro de 2018, em: <https://www.jn.pt/nacional/media/interior/jn-online-nasceu-ha-20-anos--4702293.html>

Leite, J. (2018). *Restos de Coleção*. Consultado a 28 de julho de 2019, em: <https://restosdecoleccion.blogspot.com>

Mangorrinha, J. (2014). Mundo Gráfico (Ficha Histórica). *Hemeroteca Municipal de Lisboa*. Consultado a 27 de julho, em: <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/MundoGrafico/MundoGrafico.htm>

Martins, R. (s.d.). No Momento. *Motion Landscapes*. Consultado a 18 de julho de 2019, em: <http://motionlandscapes.com/no-momento/>

Martins, R. (2013). Paulo de Cantos: um editor à frente do seu tempo. *Jornal Público*. Consultado a 21 de julho de 2019, em: <https://www.publico.pt/2013/03/23/culturaipsilon/noticia/paulo-de-cantos-um-editor-a-frente-do-seu-tempo-1588835>

Marques, P. (2014). *Montag*. Consultado a 28 de julho de 2019, em: <http://www.montag.com.pt>

Moura, M. (s.d.a). O design da história do design. *Artecapital*. Consultado a 26 de junho, em: https://www.artecapital.net/arq_des-85-o-design-da-historia-do-design

Moura, M. (s.d.b). The Ressabiator. Consultado a 28 de julho de 2019, em: <https://ressabiator.wordpress.com>

Pacheco, N. (2018). No princípio eram zeros. E assim nasceu um jornal. *Jornal Público*. Consultado a 21 de junho de 2019, em: <https://www.publico.pt/2018/03/05/sociedade/noticia/no-principio-eram-zeros-e-assim-nasceu-um-jornal-1805157>

Phinney, T. (1997). *TrueType & PostScript Type 1: What's the Difference?*. Consultado a 13 de junho de 2019, em: <http://www.true-type-typography.com/articles/ttvst1.htm>

Pinto, S. (2016). Uma exposição para recordar os cartazes do cinema português. *Visão*. Consultado a 28 de julho de 2019, em: <http://visao.sapo.pt/actualidade/visaose7e/ver/2016-10-20-Uma-exposicao-para-recordar-os-cartazes-do-cinema-portugues>

Post Digital Letterpress Printing (s.d.). Consultado a 24 de novembro de 2019, disponível em: <https://pdlp.fba.up.pt>

Poynor, R. (2011). Out of the Studio: Graphic Design History and Visual Studies. *Design Observer*. Consultado a 7 de agosto de 2019, em: <https://designobserver.com/feature/out-of-the-studio-graphic-design-history-and-visual-studies/24048>

Poynor, R. (2011). Updating the Maps of Graphic Design History. *Design Observer*. Consultado a 7 de agosto de 2019, em: <https://designobserver.com/article.php?id=34818>

Prelo (2019). EXPOSIÇÃO | «INDÚSTRIA, ARTE E LETRAS. 250 ANOS DA IMPRENSA NACIONAL» ABRE PORTAS AO PÚBLICO A 06 DE SETEMBRO, EM LISBOA. *Prelo INCM*. Consultado a 29 de dezembro de 2019, em: <http://prelo.incm.pt/2019/09/exposicao-industria-arte-e-letras-250.html>

R2 design (s.d.). AGI Open Congress Porto 2010 Poster, AGI — Alliance Graphique Internationale. Consultado a 14 de julho de 2019, em: <https://www.r2design.pt/projects/agi-open/>

Rios, P. (2008). Festival de criação digital OFFF pela primeira vez em Lisboa. *Jornal Público*. Consultado a 14 de julho de 2019, em: <https://www.publico.pt/2008/01/22/jornal/festival-de-criacao-digital-offf-pela-primeira-vez-em-lisboa-245918>

SOPCOM — Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação (s.d.). História. Consultado a 13 de julho de 2019, em: https://www.sopcom.pt/page/sobre_a_sopcom#hist__ria

Sousa, G. (s.d.). *Biomorphism*. Consultado a 28 de julho de 2019, em: <https://biomorphism.blog>

Sousa, J. (s.d.). Vértice, revista de cultura e arte, Coimbra, 1942-. *Dicionário de Historiadores Portugueses da Academia Real das Ciências ao final do Estado Novo*. Consultado a 26 de julho, em: http://dichp.bnportugal.pt/periodicos/periodicos_vertice.htm

Souto, M. (2011). Em memória de Manuel Pedro do Rio-Carvalho (1928-1994). RAIZ E UTOPIA. *Centro Nacional de Cultura*. Consultado a 24 de junho de 2019, em: <https://e-cultura.blogs.sapo.pt/95599.html>

TIPO um Encontro de Impressores Tipográficos (s.d.) Sobre o encontro. Consultado a 29 de dezembro de 2019, disponível em: <http://www.tipoumencontro.pt/pt/sobre/>

Umbigo (s.d.). História. Consultado a 27 de julho, em: <https://umbigomagazine.com/pt/historia/>

UNICOM IADE (s.d.a). 1ª EXPOSIÇÃO DE DESIGN PORTUGUÊS, 1971. Consultado a 28 de julho de 2019, em: [http://unidcom.iade.pt/designportugal/1a-exposicao-de-design-portugues-\(1971\).html](http://unidcom.iade.pt/designportugal/1a-exposicao-de-design-portugues-(1971).html)

UNICOM IADE (s.d.b). Cronologia. Consultado a 28 de julho de 2019, em: <http://unidcom.iade.pt/designportugal/cronologia.html>

Universidade do Algarve — ESEC (s.d.) Sobre. Consultado a 14 de julho de 2019, em: <https://algarvedesignmeeting.ualg.pt/sobre.html>

GUIÃO DE ENTREVISTA

1. CONTEXTO BIOGRÁFICO

Gostava de começar por conhecê-lo/a, a nível da sua formação. Poderia descrever-me como foi o seu percurso em específico e como acabou por enveredar por esta área?

A nível profissional, poderia descrever-me por onde começou e como foi é(esse) percurso, até hoje em dia?

Dos vários projetos gráficos que já fez até hoje, qual ou quais destaca como sendo o(s) que mais gozo lhe deu(deram) fazer ou lhe é(são) mais caro(s)?

2. CONTEXTO TÉCNICO-TECNOLÓGICO

Quando (e durante quanto tempo) é que se envolveu com o jornal e de que modo?

Como era o ambiente técnico-tecnológico, no jornal, aquando do seu primeiro contacto?

Como era esse ambiente quando se afasta/volta a ter contacto com a sua produção?

3. RELEVÂNCIA DAS TÉCNICAS E TECNOLOGIAS NO PROCESSO DE PRODUÇÃO GRÁFICA NA IMPRENSA ESCRITA

Qual foi o efeito que esta mudança de ambientes teve no processo de trabalho?

Quais as principais diferenças entre os dois ambientes no design do jornal?

NOTAS BIOGRÁFICAS DOS ENTREVISTADOS

LUÍS FILIPE OLIVEIRA

Com um longo percurso como designer, a sua formação passa pela Escola António Arroio e Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa, mas também por Itália, e pela Universidade Aberta. Profissionalmente destaca-se pelo trabalho desenvolvido no *Diário de Lisboa*, nas décadas de 70 e 80, acompanhando de perto os progressos técnico-tecnológicos na imprensa portuguesa, e como professor na Escola António Arroio e no Instituto Politécnico de Tomar, colaborando na criação dum curso.

FERNANDO COELHO

Após terminar os estudos na Escola António Arroio, passa por várias atividades profissionais, dedicando-se à produção gráfica, tanto a nome individual, como no atelier que criara — Caixa Alta, mas também enquanto professor, *e.g.*, no Instituto Politécnico de Tomar. De entre os seus projetos mais relevantes, destaca-se o design do jornal *Semanário*, da revista *Máxima*, a comunicação publicitária da *Chrysler* e da *Jeep* em Portugal e o redesign de alguns jornais, como o *Comércio do Porto* ou o *Diário de Lisboa*.

JORGE BARBOSA

Passando pela Escola António Arroio e posteriormente no IADE, integrara a equipa fundadora do jornal *Público*, trabalhando também no grafismo dos jornais *Expresso* e na versão portuguesa da *Courier Internacional*. Colaborara, entre outros, na organização do Congresso internacional ÑH. É de destacar também o seu trabalho fotográfico, com a participação em concursos e exposições.

GRELHA DE ANÁLISE DAS ENTREVISTA

Categorias de análise		Entrevista A	Entrevista B	Entrevista C
Identificação				
Nome		Luís Filipe Oliveira	Fernando Coelho	Jorge Barbosa
Data		15 de julho de 2019	23 de julho de 2019	29 de julho de 2019
Local		Alfragide, Amadora	Parque das Nações, Lisboa	Parque das Nações, Lisboa
Contexto biográfico				
Formação		Linhas 9-11	Linhas 102-103	Linhas 11-14, 19-22, 497-499
Percorso profissional		Linhas 11-16, 65-68, 250-251	Linhas 8-13, 72-73, 104-120, 140-144, 160-181, 184-203, 339-343, 388-392, 413-415, 474, 509-511, 514-517	Linhas 27-29, 35-37, 71-74
Contexto técnico-tecnológico				
Período de envolvimento no o/a jornal/revista		Linhas 18-21	Linhas 8-13, 72-73, 186-187, 190-203, 388, 442, 474-476, 509-512, 517	Linhas 27-28, 35-37, 72-73, 84, 90-91
Ambiente técnico-tecnológico no/a jornal/revista aquando do primeiro contacto		Linhas 37-50, 60-65, 74-95, 145-147, 197-202, 255-267, 315-319, 358-360	Linhas 14-16, 72-75, 92-98, 448, 528-531	Linhas 40-42, 47-54, 56-68, 98-102, 110-176, 280-287
Ambiente técnico-tecnológico no/a jornal/revista quando se afasta da/volta a ter contacto com a sua produção		Linhas 90-102, 156-171, 189-195, 208-217, 298-305, 360-364, 377-380	Linhas 510-512	Linhas 71-74, 76-88, 183-188, 295-313
Relevância das técnicas e tecnologias no processo de produção gráfica na imprensa				
Efeito que a mudança de ambientes técnico-tecnológicos teve no processo de trabalho		Linhas 50-52, 73-96, 120, 156-171, 174-187, 189-202, 208-217, 272-282, 298-305, 315-319	Linhas 60-71, 224-255, 261-266, 270-273, 287-298, 527-546	Linhas 40-46, 56-68, 76-83, 93-102, 106-176, 228-240, 256-266, 269-270, 280, 446-449, 453-457
Principais diferenças entre os dois ambientes técnico-tecnológicos no design do jornal		Linhas 52-60, 319-322, 326-355, 360-364, 369-380	Linhas 547-558, 561-583	Linhas 253-258, 399-411, 441-443, 446-449

ENTREVISTA A LUÍS FILIPE OLIVEIRA

15 de julho de 2019

Alfragide, Amadora

Bom dia, gostava de começar primeiro por conhecê-lo, gostava de conhecer mais ou menos como foi a sua formação, para chegar a esta área e depois também o seu percurso profissional.

10 Bem, para lhe dizer com toda a franqueza, a minha área não é propriamente a área gráfica, isto é, os estudos que eu fiz em Portugal, sobretudo na Escola de Belas-Artes foram todos relacionados com o Design de Produto, mas cedo comecei a trabalhar também em artes gráficas, mais propriamente, de facto a partir de 1972, à volta disso, 71-72, comecei a trabalhar também em jornais e revistas. Nessa altura já havia gente que trabalhava nas editoras, mas a minha experiência mais importante nessa área, para além do convívio e todo o envolvimento sócio-político dessa altura, o que coincidiu, tive essa oportunidade bastante rica, entrei, eu e outras pessoas, entramos para o *Diário de Lisboa*...

Diário de Lisboa, exato. Lembra-se mais ou menos do ano em que entrou?

Em 72.

20 E esteve mais ou menos até quando?

Até oitenta e tal... 85-86, à volta disso...

De certo modo, até aquele momento em que há aquela mudança de direção no *Diário de Lisboa*..

25 Exato, exato... Houve várias mudanças de direção, houve várias mudanças. E portanto, acompanhei essas mudanças, o que realmente, cada uma delas, exigia uma certa qualidade do jornal ou uma certa diversificação do jornal, melhor dizendo. Entretanto entrei exatamente nesta fase, nesta fase havia um homem que ficou conhecido, mais em Portugal, que era o Lopes do Souto...

Lopes do Souto?

30 Lopes do Souto, exatamente. Que era um homem que eu não conhecia, mas era um homem muito particular e atento às questões de ordem administrativa e sobretudo de ordem de edição dos jornais. Que foi o homem que iniciou, em Portugal, de facto, o *offset* nos jornais diários. Atenção, *offset* já havia, em revistas, etc... Mas nos jornais diários não havia em Portugal, de facto, não havia nenhum jornal que conseguisse

35 fazer em *offset*, aquilo que se fazia em tipografia, isto por razões de ordem técnica e de tempo também.

40 O tempo que, como na música, era importante nos jornais dessa altura e ainda hoje é, simplesmente, lembre-se que a primeira página, por exemplo do *Diário de Lisboa*, naquela altura tinha de ser feita até, eu diria, já não me lembro bem, exatamente, isto já foi há muitos anos, por hipótese, até ao meio-dia tinha de estar pronta na tipografia, isto é, tinha de ser enviada para a tipografia ao meio-dia, para sair ao fim da tarde, às seis horas da tarde, portanto para o jornal estar todo feito. Claro que o jornal não é feito num só dia, é evidente, tinha todos os suplementos literários, que eu mais tarde posso indicar-lhe até algumas coisas interessantes, eram feitos com uma certa antecipação. Mas a primeira página e a última página, normalmente eram feitas com poucas horas, porque havia, isto é uma coisa que se dizia com uma certa graça, tinha de se apanhar o comboio da três da tarde para chegar ao Porto e vender-se no Porto, senão, não se vendia, e não se vender uma edição, naquela altura, como hoje ainda, era um problema dos diabos. E havia essa incapacidade técnica de, em tipografia, conseguir-se fazer um jornal de maneira aos tempos se encontrarem. Onde que se ganhava dinheiro, é evidente, e a rapidez digamos, que dava depois o *offset*, não é verdade? E até também, não só, a própria legibilidade e usabilidade, digamos a ergonomia visual no próprio jornal, que naquela altura, pronto, começava a falhar, as próprias tituleiras eram já velhas, portanto havia um certo romantismo nisto, porque isto ainda se conseguiu manter ainda depois no *offset*, mesmo com algumas gralhas, achava-se que o jornal não devia perder aquela...

Essência...

60 Aquela essência, aquele romantismo, eu chamo-lhe romantismo, mas não era bem, era pronto, um estilo próprio, aliás como muitos jornais depois, a *República* também tinha isso, digamos os jornais de tipografia, todos tiveram e continuaram a ter. Portanto, o Lopes de Souto foi o homem que de facto, que comprou a máquina.

Lembra-se mais ou menos em que ano?

Muito antes de 71, porque eu quando vou a 71 já estava tudo montado.

Então em 71 já operava em *offset*?

65 Não, não se fazia. Eu e mais duas pessoas, posso até dizer o nome, e é justo que se diga, o Marcelo Moreira de Sousa e o João Tavares, éramos três pessoas de pronto, para o *Diário de Lisboa*, todos nos éramos professores na Antónia Arroio, o que é engraçado, é claro, como é chamado um, depois os outros chamavam os amigos, não é? Iniciamos o, não foi logo o jornal, foi... iniciamos as, o que é que era indicado numa redação para fazer um jornal de *offset*, não se começou logo a fazer o jornal em *offset*. Portanto, a máquina estava montada, a máquina, eu digo a máquina em termos mesmo de...

A tecnologia.

75 Da tecnologia, lá embaixo. Depois havia o problema gravíssimo, eu estou a dizer isto e vou-me lembrando, pode ser que haja alguma lacuna, repare que na altura não havia pessoas, se não os linotipistas, e havia uma carteira, isto no *Diário de Lisboa*, como havia nos outros jornais todos, duma importância muito grande, sobre todos os pontos de vista, sobre o ponto de vista técnico e sobre o ponto de vista político-social. E esses homens, na prática iam era para rua, porque não trabalhavam em teclados informáticos, e começou-se a trabalhar em teclados informáticos. O que é
80 que aconteceu? Aconteceu que houve, em certa altura, eu diria, por hipótese, em 71 até 72 quase, que houve ali uma pesquisa, eu posso dizer-lhe que, sinceramente, que havia realmente coisas que não se faziam em Portugal e portanto tinha de se ver o exterior, levavam os indivíduos que eram recrutados na força aérea. Na administração da força aérea, havia indivíduos que se fartavam de escrever à máquina, em
85 máquinas já computadorizadas, portanto as primeiras máquinas eléctricas; os linotipistas foram, alguns foram reciclados, aqueles que queriam, mas a maioria eram velhos já, eram homens velhos, e portanto esses tiveram de sair ou então noutros lugares. Pronto, claro que esses homens até deram a conhecer muitas vezes, e isto é importante que se diga, alguns ensinamentos de ordem técnica aos novos, que não sabiam o que era um ponto, uma linha, um travessão, etc... Portanto houve aqui um período muito interessante...

De ajuste...

95 De ajuste, mas a maioria foi-se embora. Portanto, não havia gente nem para trabalhar no texto, nem para trabalhar nas máquinas, teve também que se ir buscar fora outras pessoas. Nós não começámos por fazer jornais, nós começámos por fazer páginas, percebe, e portanto foi experimentar tudo isto que lhe estou a dizer. A tituleira por exemplo, havia uma máquina de titulação à parte, que se foi buscar a Inglaterra, com um próprio grupo de tipos que se escolheu antecipadamente, e portanto havia gente à parte que fazia a titulação e outro fazia o texto, etc... Agora dá-se uma coisa
100 engraçada, e só quem viveu esses momentos é que tem piada. Houve uma ruptura de ordem administrativa, como já lhe disse, e uma parte do jornal ficou na rua Luz Soriano, onde havia a máquina de *offset*, que posteriormente era também onde se fazia o jornal *Expresso*, durante muitos anos, ou pelo menos dois anos, eu digo isto porque uma das pessoas que estava no *Diário de Lisboa*, passou para o *Expresso*, e o
105 *Expresso* estava a ser...

Criado nessa altura ainda.

Criado nessa altura, e quem levou para a frente o *Expresso*, do ponto de vista gráfico, foi o Victor Silva.

Exato.

110 Que era também nosso colega, que tem piada. Mas pronto, a relação que ele tinha com o *Expresso* era a de fazer uma maquete do jornal. Nós tínhamos, digamos, de fazer o jornal, não era a maquete, a maquete já tínhamos tudo feito. Fizeram-se várias maquetes-tipo, várias, e isso também é uma coisa engraçada. O que é que acontece, estávamos então a dizer que a parte de tipografia, perdão, de *offset*, era na rua Luz Soriano, todo o apetrechamento técnico era lá e o espaço, etc... As montagens, é evidente que a bancada de montagem tinha de ser diferente, como você sabe, não é verdade? Tinha de ser com uma luz, a montagem tinha de ser invertida e portanto tinha de fazer com outras bancadas, enfim, com o apetrechamento técnico que tem de saber, e que não seria dum momento para o outro, é evidente.

120 Por outro lado, a própria redação também não sabia o que era o *offset*, eu até lhe digo que, assim por graça, é engraçado, nós passámos a chamar ao senhor Lopes do Souto, o *offSouto*, porque ele sistematicamente andava, digamos a aparecer “então vocês já viram isto?” porque para ele, tinha descoberto uma coisa, o que é verdade, pelo menos na indústria jornalística, editora, pronto, uma coisa que não havia em Portugal, e ele tinha grande orgulho nisso. O que é que acontece? Acontece que estava-lhe a dizer que a redação, em vez de ser na rua Luz Soriano, como era, passou a ser distinta do apetrechamento técnico da rua Luz Soriano, e fomos trabalhar, a redação do *Diário de Lisboa*, passou a ser na rua Castilho, ao cimo da rua Castilho, próximo da *Rádio Renascença*, por acaso, e ali havia dois andares ou três, onde estava a redação, isto é, 125 a redação estava num sítio e digamos, a feitura do jornal, a edição física do jornal, 130 noutro sítio, o que era uma coisa...

Que causava aquelas correrias...

Exatamente! O que é que acontecia? Acontecia que tivemos que arranjar estafetas, que, ainda me lembro que isso eram motivos de graça, que dizíamos aos estafetas 135 “vai levar isto para baixo”, havia uma pessoa que recebia lá embaixo, o chefe de produção, que depois tomou grandes decisões técnicas, na medida em que, praticamente era ele que recebia e há tempo ou não há tempo, não é? Então havia o estafeta que levava uma parte do jornal quando estava feita, e lembro-me que havia um que fazia em 7 minutos, o percurso de Lisboa, da rua Castilho até à rua Luz Soriano, levava as 140 maquetes, esse foi, digamos, o recorde, e quando isso não acontecia, era um grande problema que já estava o chefe, de lá de baixo, da produção, a dizer “então quando é que vêm as páginas?! Falta-me a terceira página, falta-me a quarta página!” Portanto essa é uma parte empolgante, chegou a ser empolgante. Empolgante mais ainda quando se começou a fazer o jornal a sério! Já não me lembro que dia foi.

145 Em relação à redação, como é que se fazia antigamente? Bem, como você sabe, ia a algumas linotipias, faziam uma amostra, do texto, entregavam na redação, e depois aquilo praticamente não havia, como eles chamavam na altura, grafistas, é uma palavra que vem do brasileiro, os grafistas, para fazer o jornal. Suponho até que nós fomos dos primeiros a integrar as redações, que era o chamado redator-paginador, e portan-

150 to começámos, havia o redator-paginador, mas começámos a ser nós a trabalhar com
o redator, que tinha uma ligação muito estreita com o grafista, vamos lhe chamar, eu
chamo-lhe designer, mas porque é que isto se introduziu em brasileiro? Porque apa-
rece um chefe de redação, que vem do Brasil, que é português, mas vem do Brasil, e
portanto institui no *Diário de Lisboa*, nos primeiros tempos, uma certa nomenclatura
155 que não existia cá, que foi adoptada.

Portanto, havia o redator-paginador, que nessa altura eram pessoas com piada, mas
que trabalhavam e eram homens da nossa praça e que ainda hoje em dia, alguns são
escritores, alguns já morreram, e que estavam ali ao lado do grafista. Mas o problema
que se põe aqui é o seguinte, é que os redatores não tinham noção do espaço que ti-
nham, uma notícia com 15 linhas é uma coisa na primeira página, uma notícia com
160 7 linhas é outra, e portanto havia que verificar todas essas situações, e uma aprendi-
zagem do próprio jornalista, então há uma série de informação que não havia. Nós
concebíamos uma página A4, na qual estava estipulada, e fizemos essa experiência
do ponto de vista estatístico. Os jornalistas trabalhavam ainda em...

165 Máquinas de escrever?

Em máquinas de escrever. Fomos às máquinas de escrever e verificámos entre duas
linhas que fornecemos, quantas letras caberiam e espaços, em cada linha, em média,
e portanto fizemos um algoritmo da página toda, com centímetros assinalados do la-
do direito e o jornalista redator sabia o espaço que estava a ocupar antecipadamente,
se era uma folha, uma lauda como se dizia, duas laudas, e meia, duas laudas e três, e
170 isso dava oportunidade a que o tal grafista, o designer, soubesse o espaço a ocupar.

A primeira página também feita logo assim, em muitos dos casos era uma página
feita em cima do acontecimento, era a única talvez, e a última, que era feita mais
assim, simplesmente porque havia uma variação. E o grafista começa a ter com isso,
uma importância muito grande, mesmo para com a redação, porque, digo isto por
175 experiência própria, começou a ter um “poder” que o jornalista não tinha até nessa
altura, e vou-lhe dar alguns exemplos, por exemplo, títulos a 3 linhas, impossível,
“não ponho títulos a 3 linhas”, ninguém lê. Nós também começámos, os grafistas que
iam para lá, obviamente que tinham também a sua leitura gráfica, como também
sabiam de alguma coisa, e portanto aquilo era impossível de ler. Havia casos excep-
180 cionais que já lhe vou dizer. E portanto, “epah passa esse título para duas linhas”,
“passa esse título para uma linha”. Exigia-se do jornalista uma capacidade, e havia
alguns no *Diário de Lisboa*, que só quase faziam títulos. Portanto, o poder do grafista e
do redator-paginador começou a ser bastante grande, o que na altura era para alguns
incómodo, para outros um pouco demolidor, tiveram de se adaptar ao fim ao cabo.
185 Também houve uma aprendizagem, obviamente, quando se passou para a *offset*, da
parte da escrita dos textos. E havia outra situação, que é a fotografia!

Também lhe queria falar sobre isso!

190 Ora bem! As fotografias eram relativamente fáceis: enviava-se a fotografia, depois de se analisar a fotografia obrigatoriamente; o fotógrafo fazia as fotografias num formato especial, também nós o indicávamos. Havia uma série de normas percebe, que foram de certa maneira, que foram muito importantes para a feitura dos jornais em *offset* em Portugal. Depois passou também a haver os textos antecipadamente verificados e a dizer ao fotógrafo “olhe quero isto assim e assim”. Mas havia uma outra
195 coisa interessante, o *telefax*, portanto as fotografias que vinham do estrangeiro...

Nas máquinas de *fax*, que eram recebidas cá...

Exatamente, que normalmente eram rotativas nos jornais, porque a rotatividade era melhor, não eram aquelas planas, e que os jornais utilizavam em tipografia. Só que a maioria das fotografias que vinham assim, eram muito más, porque apareciam depois em tipografia quase em alto contraste, quase todas, e eram muito feias, muito
200 carregadas, muito perturbadoras e não se utilizavam, em tipografia, ou pouca gente utilizava, só alguma que aparecesse e não estivesse mázinha.

Até porque esse processo de utilização da fotografia em tipografia, era a de passá-la para gravura...

205 Pois, exato!

Era muito mais custoso.

Muito mais custoso, mas fazia-se! O *Século* fazia, o *Diário de Lisboa* também fazia... Mas começámos a descobrir que era possível fazê-lo em *offset*, porque o *offset* ia buscar tons e nós conseguimos recuperar os tons, depois lá embaixo, digamos nas oficinas, com o chamado fotógrafo, e isso foi uma coisa muito boa, quando o *Diário de Lisboa* começou a aparecer com fotografias que todos (os jornais) tinham e não publicavam, porque não tinham qualidade. E o Lopes de Souto também fez uma certa
210 força nisso, até depois algumas éramos nós próprios a retocar, para aquilo servir para alguma coisa. Isso é importante, porque enriqueceu muito a notícia. Isto levou um ano ou dois a compor-se completamente. Os próprios redatores começaram a ajustar as suas coisas a uma certa lógica da tecnologia em processo, enfim e isto demorou talvez uns dois anos. Nós começamos por fazer, como há pouco lhe disse, uns jornais à parte, em *offset*, chamemos-lhe em *offSouto*, como se fosse um jornal...
215

Quase como e fossem edições zero?...

220 Foram edições zero. Fiz muitas, para muitos jornais, alguns nem se sabe. Houve várias pessoas que entraram e saíram, chefes de redação... e o Lopes do Souto e o Ruella gostavam muito de ter os “grandes nomes” na redação do *Diário de Lisboa*, mais não seja para se saber. O que é que acontece, a uma certa altura o Lopes do Souto sai, entra outro chefe de redação, e mais tarde aparece como chefe de redação um familiar do
225 Ruella, que era poeta, o Assis Pacheco.

Depois há aquelas modificações de carácter administrativo e não só, o Ruella Ramos, passa a estar lá presente. Sou chamado pelo Ruella Ramos e ele diz-me “olhe, você vai deixar o Diário de Lisboa. Não, não, não vai *deixar* o *Diário de Lisboa*, você vai trabalhar na Renascença Gráfica”, o Diário de Lisboa que era duma empresa chamada Renascença gráfica, “portanto o que é você vai fazer? Você vai fazer os suplementos e vai entrar para aqui um senhor chamado José Saramago, que vai fazer o suplemento de literatura e você vai fazer com ele o suplemento literário”. E Saramago vai trabalhar para a rua onde estava a tecnologia *offset*. Ele tinha o gabinete lá e eu ia uma vez por semana trabalhar com o José Saramago.

E o que é que acontece? Porque eu era capaz de organizar um jornal em três tempos. A Renascença abre as portas a todos os jornais sindicais. E eu era o receptor daquela gente que aparecia lá, com meia-dúzia de papéis e uma ideia.

E então comecei a fazer os jornais dessa malta que vinha com nada. Portanto a minha experiência é uma experiência muito enriquecedora, não só do ponto de vista gráfico, mas também da feitura propriamente dita, dar-lhe uma cara, não igual àquele, não igual aqueloutro, com o apetrechamento técnico que eu tinha lá, que era bastante.

Eu tinha muito empenho em ir sempre à montagem, tinha lá o meu amigo Duarte. Uma vez, para lhe dizer as experiências que se fizeram, muito agradáveis, uma vez fazia um suplemento literário, em que eu pus as colunas em diagonal, nunca tinha visto, provavelmente vi lá fora. E, chegar lá abaixo e explicar a um senhor que está a passar aquilo “quero aquilo em diagonal”, o senhor resiste logo! Mas faz-se, e fazia-se. Uma vez, era até uma coisa sobre o mar cheguei a fazer uma coluna como se fosse... (enquanto desenha)

Ondulada...

Exatamente! Portanto, nessa altura, em que dava aulas, dava muitas aulas de semântica gráfica, que gostava muito e dizia que o texto tem de acompanhar a imagem, vamos transformar isto!

Havia aquele interesse pela poesia gráfica experimental, por exemplo, como a Salette Tavares fazia, o Melo e Castro e outros...

Então na altura em que entra (no jornal) ainda trabalha a tipografia, bastante...

Completamente.

Mas falou-me que começam mais ou menos a integrar o *offset*, este *offset* que era mais ou menos como uma rotativa tipografia?

A máquina de rotativa já trabalhava.

Mas faziam através de estereotipia?

Sim, sim.

Então era ainda esta tecnologia mais de tipografia e não ainda tanto a litografia *offset*.

Exatamente.

265 E portanto lembra-se de como era este processo, de fazer os *flans*. Era *flans* que chamavam, não eram, os cartões?

270 Sim. Essa parte eu já não me lembro bem, porque como não estávamos lá (embaixo), estávamos lá na rua Castilho, não acompanhávamos muito este processo. O que nós acompanhávamos depois era já a parte do *offset*, e portanto a leitura dos textos, digamos, e das fotografias, que vamos lá ver se estavam bem ou se estavam mal, se é alto-contraste, se não é alto-contraste, e depois a montagem e depois a fotografia da montagem, que já era uma coisa que nos escapava.

E depois começa a haver um período de transição em que começam a adoptar a fotocomposição?

Exatamente.

275 Como é que foi mais ou menos esse período?

280 Tal como lhe disse, houve pessoas que foram aproveitadas, da velha imagem do tipógrafo, linotipia que havia lá não é? E pronto, a fotocomposição, como sabe, que eram máquinas eléctricas, de onde as quais iam saindo rolos, dependendo evidentemente dos tipos que a gente queria, mas havia seis ou sete indivíduos, um era para os títulos...

Mas já havia uma certa redução de pessoal?

Já, já. E pessoal mais novo.

E lembra-se mais ou menos quando é houve esta mudança de tipografia para fotocomposição?

285 Então isso começou a trabalhar antes do 25 de Abril, portanto suponho, eu diria que foi em 72-73, posso falhar por um ano, mas lembro-me de já estar cá embaixo no...

Na zona de *offset*.

290 Exato, portanto já era depois de 74 e já se fazia lá o jornal. Ah! Porque depois quando houve o 25 de Abril de 74, a redação passa para a rua Luz Soriano no Bairro Alto, façome entender?

Sim, sim.

Agora lembro-me. É claro que você não pode passar assim dum dia para o outro, 3 meses, 5 meses... quer dizer, quando houve os grandes problemas de ordem política,

295 depois do 25 de Abril, já estava instalada a redação, outra vez, como tinha estado há muitos anos atrás, ali no Bairro Alto, na rua Luz Soriano. E portanto já estava próximo, deixou de haver todos aqueles problemas que havia em termos de tempo, de ordenação das páginas, era muito mais acessível evidentemente.

Mas depois começa também a haver com o *offset* a integração de cores. Porque as primeiras *offset* já imprimiam a duas cores e depois mais tarde as quatro cores.

300 Quatro cores! Eu fui destinado a fazer um jornal de domingo, com só duas pessoas na redação, era eu e um outro senhor que depois foi para Cabo Verde fazer um jornal giríssimo. O jornal de domingo era a quatro cores. E ainda fizemos uns meses a quatro cores. O *Diário de Lisboa*, nem sempre, mas fez ainda durante um período largo, uns meses largos, um jornal a quatro cores, um jornal diário! Diário mas só saia a quatro
305 cores ao domingo.

Isto na década de 80 já?

Talvez 78, a partir daí mais ou menos. Depois começam a surgir os jornais todos a *offset*, o *Expresso* também, que era feito na Renascença Gráfica. Levou ainda uns dois anos ou três a ser feito na R.G.

310 E conforme vai vendo estas mudanças que vão ocorrendo ao nível deste ambiente tecnológico, mesmo dentro da redação e já na tal parte da rua Luz Soriano, também vai notando algumas diferenças a nível gráfico, no aspeto dos jornais?

Completamente.

Mas é uma mudança que vai sendo gradual?

315 No *Diário de Lisboa*, como sabe, houve uma fase de experimentação que não foi para o público. Éramos só nós que víamos e verificávamos. Porque o grande problema de início, foi a capacidade, e isto é muito importante, dos redatores se ajustarem à tipografia, porque estavam habituados a ser eles que vão lá a baixo, que retocam, que falam com os linotipistas, que tinham um grande poder. E eu quase que diria que o
320 *offset* obrigou a uma nova linguagem...

Obrigou a um pensamento mais gráfico do jornal...

Exatamente!

E depois com esta mudança para a fotocomposição, nota que já existe a introdução também de mais cores?

325 Exatamente.

Mas e mesmo ao nível das grelhas, de montagem?

330 Não lhe falei disso, mas posso lhe falar agora. Nós criámos 5 ou 6 grelhas, naque-
la altura dizia-se diagramação, e nós fizemos 5 ou 6 páginas de primeira página, e
aquelas páginas que são, que têm obrigatoriamente uma leitura que se tem de impor
e que fazem o jornal, e que normalmente a gente dobrava o jornal, e portanto dáva-
mos essa leitura, digamos assim, era mesmo um diagrama! E tínhamos muitas vezes
que chamar os redatores e dizer que não temos espaço, que havia que fazer isso para
este espaço. Portanto havia também essa adequação, até do próprio espaço, porque
335 na altura havia, digamos, o jornalista pensava que aquilo que estava a escrever era
aquilo que ia para lá, tinha de se adaptar à diagramação do jornal. Mesmo assim, a
primeira página podia-se mexer, como é uma página-última, as outras páginas cen-
trais nem pensar! Aconteceu, mas é uma coisa muito esporádica, “de repente houve
um desastre”, muda tudo! Mas isso, esquece o diagrama e as páginas, normalmente
as páginas ímpares, que são as mais importantes, eram, digamos, as que tinham uma
340 predisposição já diagramática. Por exemplo, lide, que é uma coisa muito complexa
que há muitos jornalistas não sabiam fazer, era uma coisa que eu pedia muito aos
jornalistas.

Os espaçamentos, o *Kerning*...

345 O *Kerning* também, a gente às vezes usava o *Kerning*, outras vezes não usava, às vezes
começávamos a corpo 10 e passávamos a corpo 8, mas isto estava sempre dominado!
Às vezes o que é que fazia? Tirava as primeiras 3 linhas e punha como lide. E isto foi
feito, como foi feito por exemplo, aquilo a que chamava, digamos, um texto de valo-
res, que é começar com um (corpo de letra) 10 e acabar num 8. Que era mais difícil,
porque nós tínhamos aquele diagrama, era uma lauda, um papel A4 e depois tinha
350 linhas e corpo 10 eram... 10 centímetros! Corpo 8, eram até aqui (enquanto desenha-
va), corpo 9, 9 pouco se utilizava, era mais 10 ou 8. E eles (os jornalistas) começavam a
escrever e se queriam isto em corpo 10, já sabiam que tinham fazer só ou fazer mais
linhas, eles próprios passaram a fazer uma paginação sem saber, não sei se me faço
entender. Isto era uma coisa que todos os redatores tinham, o que dava grandes hi-
355 póteses à paginação.

Pronto, acho que é mais ou menos isto. Há mais algum tipo de diferenças que acha que
pode apontar entre esta mudança de ambientes entre a tipografia e a fotocomposição?

360 Eu na tipografia repare, conheci pouco a tipografia do *Diário de Lisboa*, grandes difi-
culdades sempre “apanhar os comboios”, o que é certo, do ponto de vista puramente
estético, houve uma certa... Com o *offset* os jornais passaram a ser mais, do ponto de
vista gráfico, “revisteiros”, tinham mais recursos, as paginações passaram a ser dife-
rentes dos jornais e passaram a ter mais, eu diria, uma “costela” de revista. Via-se ali
efeitos “revisteiros”, não é no mau sentido, mas é na característica, eu pelo menos
sentia isso...

365 Um aspeto mais editorial, mais pensado, com mais cor, mais imagem...

Mas mesmo mais ligado à estética da revista e não àquilo, que chamavam na altura, à estética jornalística. Não sei se me faço entender?

Sim, sim.

370 O título do Diário de Lisboa estava todo ratado, mas era giro estar ratado, feito em *offset* continuou a estar ratado, até melhor talvez. Um dia o Cardoso Pires (colaborador do jornal) pediu para corrigir isso, então uma rapariga agarrou no *Diário de Lisboa*, no cabeçalho, e tirou o ratado, e aquilo passou a utilizar-se, mas era diferente. E portanto coincidiu com o *offset*, a passagem da tipografia para o *offset*, essa, uma pequena mistura, faço-me entender?

375 Começam-se mais a interligar a estética da revista e do jornal...

Exatamente!

Mas com a fotocomposição passam a ter um bocadinho mais de liberdade do tamanho da letras e não só...

380 Até porque se não houvesse aquele tipo de letra, tinha de se mandar fotografar. Fotografávamos o título e “olha agora aumenta para x” e utilizavam-se em fotografia.

Pronto, era mais ou menos isto que queria saber. Muito obrigado! Não sei se quer acrescentar mais alguma coisa?

Não, não.

ENTREVISTA A FERNANDO COELHO

23 de julho de 2019

Parque das Nações, Lisboa

Oiça eu só precisava, mas isso depois...¹

Sim, sim...

10 A maior parte das intervenções que fiz em jornais diários foi na década de 80, e penso que comecei por fazer o *redesign* do *Diário de Notícias*, aliás você assistiu ao documentário e à conversa depois documentário², em 84... E terminei a década de 80 fazendo a última remodelação no *Diário de Lisboa*. Depois nos anos 90 ainda fiz mais algumas remodelações de jornais regionais: *Jornal de Leiria* e *Região do Minho* e terminei a década com *O Comércio do Porto*.

15 Bom, porque é que eu estou a referir isto? Porque isto provavelmente terá interesse para si. Na altura em que remodelei o *Diário de Notícias* apanhei precisamente a transição do chumbo para a fotocomposição. Mas, acontece que, a produção dum jornal não é apenas a composição. Quero dizer, a produção do jornal é a composição, é a montagem e é a impressão; nós temos tendência a ver as coisas *per si*, mas na verdade elas formam um todo, e umas influenciam as outras. Inclusivamente, houve um período em que, mesmo só na composição tipográfica, se misturava a fotocomposição analógica, a fotocomposição digital e a máquina de escrever.

20 Ao falarmos de fotocomposição é preciso referir, pelo menos, os seus dois grandes períodos. A fotocomposição aparece com matrizes físicas e torna-se uma alternativa à composição a quente primeiro para fazer títulos: uma tituleira. Antes de mais, foi
25 isso. Apareceram umas máquinas que tinham um negativo fotográfico e uma fonte de luz que atravessava o negativo fotográfico e imprimia um papel ou uma película sensível à luz. Essa é uma primeira fase, depois há uma outra fase, ainda da fotocomposição analógica, ou seja ainda com matrizes físicas, em que já se compõe texto, texto corrido, é a fase das fotocompositoras que têm discos, mas o disco continua a
30 ser um...

Uma película...

... continuam a ser negativos fotográficos, o processo é todo um processo fotográfico. As primeiras máquinas de fotocomposição são do final dos anos 50, mas em Portugal, é preciso chegar à década de 70 para haver algumas oficinas de composição que já
35 fazem fotocomposição.

Posteriormente há uma evolução muito importante: a fotocomposição passa a ser fotocomposição digital, ou seja, já não tem matrizes físicas. Os caracteres são dese-

nhados por uma instrução da máquina, não é desenhado por uma matriz física e
isso é crucial. É crucial porquê? Porque essas instruções, portanto esses programas,
começam a ser, ao longo dos anos, cada vez mais complexos e, se no princípio os pro-
gramas dirigiam a máquina para fazer determinados caracteres numa linha de texto
justificada... depois evoluem e começaram a fazer composições mais complexas, ou
seja, uma coluna à esquerda e uma coluna à direita e réguas de parágrafo, e tabelas,
e isso vem caminhando para aquilo que depois, nos meados dos anos 80, viríamos a
chamar edição eletrónica.

Quero dizer, os primeiros passos da edição eletrónica, não são mais do que uma evo-
lução natural da fotocomposição digital a que temos que acrescentar outras (r)evolu-
ções: computadores pessoais com capacidades gráficas, o Apple Machintosh, impres-
soras de alta resolução, a linguagem de descrição de página Postscript, e programas
de edição, 3B2 e Aldus Pagemaker com interfaces WYSIWYG.

Eu posso lhe mostrar alguns exemplos de jornais e revistas que foram feitos com
programas que nós já considerávamos de edição eletrónica, mas que só paginavam
texto, as imagens eram colocadas posteriormente na montagem. E, portanto, ainda
é preciso avançarmos um pouco mais no tempo, para depois aparecerem os primei-
ros programas de edição eletrónica, os programas de paginação. Os franceses utili-
zam o termo *publication assistée par ordinateur*, PAO, nós chamamos sempre *Desktop
Publishing*, o termo inglês, em português dizíamos edição eletrónica, mas os france-
ses diziam paginação com a ajuda, o apoio, do computador, o que é muito curioso,
porque era na verdade era isso que se passava.

Durante um período de 5 a 7 anos, (estou falar antes do Macintosh FX com capacida-
de gráfica para manipular imagens) mesmo os grandes sistemas gráficos industriais
Scitex e Crosfield, trabalhavam o texto separadamente da imagem, o que trazia gran-
des dificuldades e (era) muito *time consuming*, era necessário fazer muitas operações,
levava tudo muito tempo. E a junção da composição de texto e imagem na edição
eletrónica dá-se já nos meados da década de 80. Há sistemas gráficos que já permi-
tem a integração (de imagem) e por outro lado também, os computadores pessoais
— eu estou a falar dos Macintosh porque, em termos gráficos, os Macintosh andaram
sempre à frente —, e então os Macintosh, o seu sistema operativo e os programas grá-
ficos primeiro o Pagemaker e, posteriormente, o Quark que “corriam” no seu sistema
permitiram manipular texto e imagem ao mesmo tempo, portanto estamos a falar
seguramente a partir de 1985.

É também nessa altura que as redações se informatizam, lembro-me que quando
faço a remodelação do *Diário de Lisboa* em 1989, o jornal já tem a redação informati-
zada, mas é nessa altura que introduz a paginação eletrónica com, se não estou em
erro, o PageMaker 3.

Mesmo antes do *DL* fechar... em novembro de 90 acaba por fechar.

Eu matei o *Diário de Lisboa!* (risos)

Sim! (risos) Foi uma piada que Luís Filipe Oliveira me disse, quando me falou de si.

80 Exatamente. Ruella Ramos, foi uma pessoa extraordinária, não só em termos pessoais e também como proprietário e diretor de jornais e como industrial gráfico. Não esqueçamos que Ruella Ramos também foi um dos pilares, juntamente com Brás Monteiro, da grande empresa gráfica, a Lisgráfica, que nos anos 80 e nos anos 90 foi a maior empresa gráfica portuguesa e, em alguma altura, terá sido mesmo a maior da Península Ibérica.

85 Ruella Ramos, numa época em que o mercado já era completamente adverso, faz um esforço final de renovação do *Diário de Lisboa*, entregando a direção a Mário Mesquita. Mas está já a lutar contra a erosão final dos diários da tarde.

Lisboa tinha na época três vespertinos: *A Capital*, o *Diário Popular* e o *Diário de Lisboa*. Os primeiros a fechar foram o (*Diário*) *Popular*, depois o (*Diário de*) *Lisboa* e por último *A Capital*. Numa época em que tudo estava em mudança, os jornais deixaram de ter o papel ativo que tinham tido e escassearam os leitores dos vespertinos, em particular.

90 Naquela que foi a última série do *Diário de Lisboa* a redação escrevia em computador, sem dúvida, não posso precisar se eram aquilo que nós chamávamos terminais ligados em rede, já não me lembro. Mas lembro-me que já não era montagem em papel tradicional, como se fazia anteriormente, era edição eletrónica, embora, eu tenho aqui alguns impressos que mostram que as imagens eram inseridas posteriormente. Quer dizer, fazia-se a página toda e deixavam-se os espaços para colocar as fotografias na montagem, antes de fazer o transporte e a passagem à chapa.

100 Gostava também de conhecê-lo, mais ou menos, ao nível da sua formação. Sei que foi aluno de Vítor da Silva na (Escola António) Arroio nos anos 70, mais ou menos. Mas gostava também de saber depois...

Sou do último ano da Escola António Arroio antiga, na Almirante Barroso. Precisamente em 1970 é inaugurada a nova António Arroio, nas Olaias.

105 Depois o que é que eu faço? Durante um ano trabalhei na Neogravura. Foi precisamente Vítor da Silva que me conseguiu esse estágio, um estágio remunerado! A Neogravura era uma oficina muito credenciada, só tinha tipografia e rotogravura, não tinha *offset*, e tinha ambos os sistemas de composição mecânica: Monotype e Linotype.

110 Estive lá a trabalhar um ano e tive a oportunidade de passar por todas as áreas da oficina salvo a impressão; passei pela fotografia, pela composição, pela montagem, e foi aí que eu paginei pela primeira vez. O chefe de montagem dava-me uns artigos de revista para eu paginar, coisas não muito importantes, (que o Colóquio de Artes da Gulbenkian, lá feito, não mo davam para paginar), mas uns artigos de revistas de menor importância fui paginando, e foi assim que eu fiquei com uma ideia geral duma oficina gráfica e do trabalho de paginação.

115

Depois comecei a trabalhar em pequenos *ateliers*, dei alguns saltos e fui cumprir o serviço militar obrigatório. Ensinei três anos no ensino secundário e fiz parte da equipa da Telescola, que foi um sistema pioneiro de ensino à distância, de grande importância em Portugal à época. Deixei o ensino e no início da década de 80, dediquei-me, em exclusivo, ao design gráfico.

Mas só em meados da década de 80 é que começo a ter consciência da profissão; antes disso não tinha consciência da profissão, não conhecia as metodologias, quer dizer, todo o trabalho era realizado por intuição.

Até porque não era necessariamente uma profissão, uma disciplina, ainda devidamente instaurada em Portugal. Era uma coisa ainda recente, as pessoas que trabalhavam eram muito ligadas à área da Arquitetura ou de Desenho e Pintura e portanto é normal...

Sim, tem toda a razão. Mas eu penso que o trabalho de um designer e os seus *outputs* são muito balanceados entre a intuição e a estratégia, quero dizer, esta componente da estratégia, conhecer e usar bem as metodologias de trabalho, conhecer bem o cliente e a área para que se está a trabalhar, conhecer bem o mercado. No princípio da carreira tudo isso não fazia ainda parte do meu trabalho, tinha apenas uma intuição grande para as coisas e um olhar atento sobre aquilo que os mestres fizeram e estavam a fazer...

Uma grande cultura visual chamemos-lhe assim, talvez?

Sim, tentava adquirir uma cultura visual, isso foi um auxiliar extraordinário. Eu acho que olhar o que os mestres fazem, à boa maneira dos séculos XVIII e XIX quando os pintores iam para os museus copiar, positivamente, os grandes mestres, foi muito positivo para a minha formação. E, claro, também a grande atenção que sempre dei à fotografia e ao cinema.

Em 1982 abrimos um pequeno *atelier*, não lhe chamámos de design, chamámos-lhe Caixa Alta, desenho gráfico e publicidade. Trabalhava com um colega e amigo desde o tempo da António Arroio e ambos éramos bastante capazes em termos de destrezas manuais: pintar, desenhar e ilustrar, e fazer artes-finais com os instrumentos da época, pincel, tira-linhas e compasso, esquadro e régua, tinta-da-china e guache. Além disso ambos conhecíamos bem a fotografia, o processo fotográfico e o trabalho de câmara escura, o que na época era muito importante. Os são morosos, o negativo, o positivo... Há dois alívios extraordinários: um é a *Repromaster*, que é uma máquina fotográfica que...

Que permitia ampliar e reduzir também não era?

Sim. Uma câmara fotográfica, digamos industrial, mas acessível. Cabia num espaço, um pouco maior que um metro quadrado; era uma câmara fotográfica vertical, com todas as funcionalidades de uma câmara industrial, incluindo tramar fotografias. Além disso, a *Repromaster* era acompanhada por um novo processo fotográfico, que

155 era um alívio; numa única operação obtinha-se uma prova em positivo, praticamente seca. Simples, rápido e de grande qualidade.

Ainda antes da informática aparece a fotocopiadora, com uma qualidade razoável, que reduz e amplia. Foi uma coisa formidável! Porque fazíamos uma maquete, e reproduzíamos, em fotocópias, a maquete, e fazíamos um título e reduzíamos e ampliávamos e ensaiávamos de novo.

160 Portanto só tenho consciência plena da profissão, já a década de 80 ia avançada. Ali nos primeiros anos dessa década, o Carlos Godinho e eu ganhámos sucessivamente vários concursos, tanto de identidade, como de cartaz. Isso deu-nos uma grande motivação para continuar. Depois, durante a década de 80 e de 90, tivemos uma série de bons clientes.

165 Sou corredor de fundo e tenho vários clientes para quem trabalhei 6, 8, 10 anos, e isso trás grandes benefícios: primeiro, porque dá uma grande estabilidade; depois, porque nos permite conhecer com uma maior profundidade os produtos e a área do negócio para quem estamos a trabalhar. E tive muita sorte, porque os melhores clientes foram pessoas excepcionais, confiavam no meu trabalho numa relação de trabalho direta.
170 A qualidade do trabalho produzido, deve-se em parte, à estreita relação e a qualidade dos clientes que tive. Vale a pena lembrar o Gabinete da Comunidade Europeia em Portugal, o Instituto da Biblioteca e do Livro, o Instituto de Investigação Científica Tropical e depois, e depois as grandes marcas da dermocosmética: Vichy e Dercos.

175 Há um tempo, talvez uns 15 anos, da década de 90 e da década de 2000, 15 anos por aí, que o design gráfico, identidade e editorial foi passado para segundo plano, para fazer comunicação publicitária. Isso acentuou-se muito quando a Caixa Alta ficou com duas contas da indústria automóvel, com a vinda da Chrysler e da Jeep para Portugal. Fizemos o lançamento das marcas e era preciso ter disponibilidade a cem por cento para estes clientes. E finalmente a Samsung, o nosso cliente mais importante de sempre, a trabalhar as áreas da electrónica de consumo, da informática e das telecomunicações.
180

Mas voltemos aos anos 80 e 90 e ao design editorial, aos jornais e às revistas...

Sim, a *Máxima*, por exemplo, não foi?

185 Sim. Antes da Caixa Alta eu tinha estado a trabalhar como... (naquela altura fazíamos tudo) era direção de arte, paginação e até a produção: quando era preciso ir “à boca da máquina”, eu ia. Não me lembro exatamente o ano, talvez 81-82, começo a trabalhar no *Espaço T Magazine*, e essa revista foi para mim uma escola de paginação. Depois do 25 de Abril, era uma das primeira revistas em Portugal com preocupações de qualidade de imagem e de reprodução gráfica.

190 Depois vão aparecendo pequenas coisas, até que me pedem para desenhar de raiz um jornal: o *Semanário*. Embora a trabalhar no âmbito da Caixa Alta, envolvi-me muito no *Semanário*, porque durante uns 5-6 meses, trabalhei com um diretor extraordiná-

rio, Victor Cunha Rego. Trabalhei no sentido da construção do jornal: ele tinha um jornal em mente e eu ia-lhe dando respostas visuais, ia corporizando aquilo que ele
195 tinha na cabeça. E quando fizemos um número zero (era produção de um projeto ma-
turado durante meses), já conhecíamos o jornal, os jornalistas já conheciam o jornal,
em certo sentido o jornal já existia, foi uma experiência muito interessante.

O contrato era projetar o jornal, constituir a equipa de paginadores e acompanhar
a produção mais um mês... mas depois pediram-me que eu não me fosse embora,
200 que eu me mantivesse; e assim lá fiquei 5 anos, a tempo parcial. Todas as semanas,
à quinta-feira à tarde ajudava a fechar uma parte do jornal, depois à sexta-feira de
manhã fazia a primeira página com o diretor e na sexta-feira à tarde, acompanhava a
montagem na Renascença Gráfica.

Também lhe queria perguntar isso, porque a Renascença Gráfica era de certo modo, o
205 grande espaço de impressão dos jornais em Lisboa.

Era uma oficina gráfica de jornais. Não fazia apenas impressão, fazia a composição e
a montagem de muito trabalho para fora. De notar que a rotativa do *Diário de Lisboa* é
a primeira rotativa *offset*, para jornais, que é montada em Portugal. Aliás, agora talvez
já não seja visível, mas quem subia a (rua) Luz Soriano, do lado direito, via ali uma
210 parede encimada por um R e um G, um logótipo muito bom, que sugeriam a rotativa,
os cilindros de impressão e o papel. Naquela rua de casinhas todas iguais de 2 e 3
andares, de repente havia uma parede cega.

O que era essa parede cega? Era parte da fachada do prédio que tinha sido aberta para
poderem entrar com os módulos da enorme máquina a ser montada naquele lugar.
215 Depois da rotativa estar montada a parede foi fechada. Dentro, o espaço à volta da
rotativa era exíguo, era um calor muito grande (a rotativa tinha estufa) e um nível
assinalável de ruído. Mas essa máquina foi a primeira rotativa de *offset* para trabalho
de jornal...

Luís Filipe Oliveira falou-me que foi trazida por Lopes do Souto, que trabalhava no *Diário*
220 *de Lisboa* e que investiu muito nisso.

Decerto. E, como é uma rotativa de *offset*, este processo de impressão arrasta consigo
todos os processos gráficos que estão para trás, nomeadamente o transporte, a mon-
tagem, a fotografia, a composição... tudo.

Foi por essa altura que o *Diário de Lisboa* deixou de ser composto a quente, por linoti-
pistas e passou a ser gradualmente composto em fotocomposição e em máquinas de
225 escrever. Os linotipistas não davam erros, eram profissionais com cultura, não dei-
xavam passar uma, já o mesmo não se passava com... as “datilógrafas”. Assim foram
apelidados os novos compositores na altura, e como compunham com muitos erros,
as primeiras edições tinham muitas gralhas; houve mesmo muitos leitores zangados
230 com isso.

As mudanças tecnológicas têm um lado muito triste porque, fala-se sempre nas re-

conversões das pessoas, mas há sempre despedimentos. E muitas das novas tecnológicas utilizam menos mão-de-obra que as tecnologias anteriores, aliás esta época dos anos 80 e a edição eletrónica, foi uma...

235 Teve um enorme impacto...

240 ...um impacto imenso. Um exemplo que conheci bem: a Grafilis. Era uma gráfica de *prepress* que estava ligada à Lisgráfica, estava no mesmo parque industrial, era do mesmo grupo. Lembro-me de entrar na Grafilis com uma sala de preparação aí com 10 pessoas e mais uma sala de montagem com mais umas 20 pessoas. Estamos a falar de preparadores: profissionais que, por exemplo, preparavam os contra-tipos (quando por exemplo duas imagens encostavam) ou recortavam imagens (era preciso fazer tudo fotomecânicamente); e os montadores: profissionais que montavam texto e imagem, se fosse imagens a cores, as várias cores, etc... Esses profissionais trabalhavam quase sempre em dois turnos: eram, portanto, o dobro das pessoas. E esta gente, foi fazer o quê?

245 Com a edição electrónica os editores passaram a apresentar ficheiros prontos para serem expostos em película e mais recentemente, com os CTP, diretamente passados à chapa. Todos esses profissionais: compositores e revisores, fotógrafos e retocadores, preparadores e montadores para onde foram? Uns foram reconvertidos mas muitos outros... Quero dizer, houve muitos que tiveram de ir procurar emprego noutras áreas.

250 Já antes tinha ocorrido o mesmo na passagem da composição a quente para a fotocomposição. O que foram fazer os linotipistas que existiam? (Um jornal, por exemplo, tinha meia-dúzia de máquinas a funcionar muitas vezes em dois turnos). Alguns conseguiram adaptar-se à fotocomposição, poucos à montagem em papel mas muitos deixaram a indústria gráfica.

255 E havia também a gente que fazia, por exemplo, a montagem, apesar de ser em chumbo fazia-se a montagem. Por acaso, Vítor da Silva no documentário *No Momento* aflo-rou isso, que havia redatores-paginadores...

Sim...

260 ...que punha, não fazia todas as páginas, por exemplo, não fazia a publicidade, havia gente que fazia isso. E havia também os processos intermédios, estou a falar da impressão em rotativa tipográfica, por exemplo, a estereotipia (a adaptação da matriz tipográfica plana à forma curva ajustável ao cilindro da rotativa), um processo moroso, mas era preciso gente para fazer aquilo tudo. As próprias máquinas de impressão, uma máquina de impressão tipográfica precisava de mais gente para operar do que uma rotativa de *offset*. Uma rotativa de *offset* tinha um impressor e um ajudante; o maior problema que podia acontecer na rotativa do *Diário de Lisboa* seria o papel rasgar. Se o papel se perdesse logo no princípio da máquina, na alimentação, eram necessários largos minutos para colar, e conseguir enfiar a máquina outra vez, e andar devagarinho, e reafinar. As máquinas hoje têm enfiamento automático, aliás as rota-

270

tivas agora nem sequer partem o papel, são como os computadores, os computadores *crashavam*³, agora já não *crasham*. Eu não me lembro... há anos, que não me lembro do meu computador...

Até porque nessa altura havia muito essa corrida contra o tempo, da expressão de que Luís Filipe Oliveira me falou também, de “apanhar o comboio”...

Uma coisa que é importante salientar, nos anos 70, e até nos anos 80, os editores tinham os meios de impressão. Quer dizer, quando entrávamos no *Diário de Lisboa*, a oficina estava ali, a rotativa estava ali; quando entrávamos no *Diário de Notícias*, até aos anos 90, a rotativa estava na cave. E isso passou-se praticamente em todo o século XX, até aos anos 80 foi assim, o editor tinha os seus meios de produção. Em determinada altura, talvez o *Expresso* é um exemplo disso, que sai em 73, ou por aí...

Sim, sim. É em 73.

...recorre à Renascença Gráfica sobretudo porque o jornal é um jornal semanário e porque vai começar. Um equipamento de impressão é um investimento muito avultado, e por isso é natural que não tenha oficina própria. E recorre à RG também porque Ruella Ramos faz parte da direção e do conselho de administração do Expresso.

Anos depois há um movimento em que os editores dos jornais, sejam diários ou semanários, deixam de imprimir *in house*, passam a contratar fora não só a impressão como também a distribuição.

Numa gráfica independente, como a Lisgráfica ou a Naveprinter uma máquina de impressão é partilhada. Houve mesmo agrupamentos de vários editores para possuírem uma máquina de impressão para darem resposta à impressão dos seus jornais. Também aqui a máquina de impressão é partilhada por vários títulos e isso leva a um horário de entrada dos cadernos. Esta situação obriga os editores a uma grande disciplina no fecho dos jornais: têm que enviar os cadernos entre, por exemplo, a meia-noite e a meia-noite e 45, ou seja há uma janela temporal para receber os ficheiros. Se não entregar os ficheiros até essa hora, a gráfica começa a receber os ficheiros do título seguinte, e o título seguinte pode ser, eventualmente, impresso primeiro.

Mas voltando à expressão “apanhar o comboio”, isto é decisivo por causa da distribuição. A distribuição fazia-se... os primeiros exemplares impressos eram para “apanhar” os comboios e as primeiras carrinhas da distribuição que saíam iam para os sítios mais longínquos. Quer dizer, distribuir o jornal em Lisboa era fácil, bastava colocar os exemplares na chamada Casa da Venda, onde os ardinas, ou depois os distribuidores iam lá buscar os jornais. Agora, colocar um jornal a horas em Freixo de Espada à Cinta ou em Monchique... claro que é preciso tempo para vencer a distância. Ou os primeiros exemplares saem à uma da manhã da máquina ou então...

Ou então quase que não se vendia naquele dia.

310 Sim, ou os leitores compravam a concorrência, e nos anos 80 havia muita concorrência. Os anos 80 e os anos 90 são épocas muito boas tanto de venda de exemplares como de venda de publicidade. Não tenho presente os números exatos mas no princípio dos anos 90, o *Expresso* tirava 150 mil exemplares, e o *Jornal de Notícias* a norte e o *Correio da Manhã* a sul tiravam 80 mil exemplares!

315 A divisão do país, norte-sul. Sim, porque o Norte tem muito o *Jornal de Notícias*, o *Comércio do Porto*, porque são jornais mais da zona, o Algarve começa a ter mais o *Correio da Manhã*, porque é dos primeiros a ter lá uma sede distrital, e portanto nota-se muito isto.

320 Não sei se é do seu interesse abordarmos este aspeto. Primeiro que tudo, como somos um país pequeno, temos a tendência a olhar para os jornais como jornais nacionais. Por exemplo, nos Estados Unidos, sempre se olhou os estados, quer dizer, o *Boston Globe*, o *Los Angeles Times*...

O *Washington Post*...

325 Sim, o *Washington Post*... O *New York Times* talvez tenha sido um dos poucos títulos que tenha sido visto, desde há muito, como jornal nacional. No entanto, há uma tentativa de jornal nacional em 1982, com o *USA Today*, porquê? Porque recorre às novas tecnologias que vão permitir o mesmo jornal ou jornais similares (podem ter primeiras páginas diferentes em vários pontos).

330 Lembro-me de ter visto um feito extraordinário para a época: O *Financial Times* imprimia em três locais diferentes no mundo em simultâneo, em Londres, em Nova Iorque e... em Singapura, na Europa, na América e na Ásia. Porque enviavam as páginas por satélite, portanto já estamos com a edição eletrónica e com as telecomunicações na sua plenitude.

335 Mas voltando à questão dos jornais nacionais. Em Portugal, o *Século* e o *Diário de Notícias* são os títulos mais importantes do século XX. O *Século* e o *Diário de Notícias* tiveram sempre uma postura de jornais nacionais, no entanto, o Norte foi sempre um território difícil de conquistar. Porquê? Porque os títulos que referiu: o *Comércio do Porto*, o *Primeiro de Janeiro* e o *Jornal de Notícias* eram de boa qualidade e tinha uma atenção especial pela zona norte no seu conteúdo. O *Jornal de Notícias* é o título que resta. Mas o *Comércio do Porto* teve muita importância, foi um jornal fortíssimo. Tinha, na primeira metade do século XX, uma oficina maravilhosa e faziam uns suplementos e umas edições especiais de excelência. Infelizmente quando trabalho para o *O Primeiro de Janeiro* e para o *Comércio do Porto* já são diários em fases de grandes dificuldades. Da primeira vez que remodelo o *Comércio do Porto* a sede era ainda no edifício da Avenida dos Aliados, um edifício majestoso que mostrava o que terá sido a importância daquele título, o poder económico daquele diário.

345 Um outro aspeto curioso são as tentativas de conquista dos mercados. Por exemplo o *Público* sai em...

89. Aliás, 90 mas começa a ser feito em 89.

Pois, por aí. O *Público* tem uma delegação no Porto e faz um jornal que tem uma cabeça, primeira e última página diferente em relação à edição sul. E com um caderno, o caderno das regiões que trata exclusivamente matérias da região norte. Porque precisa de combater o *JN*, e ao leitor do Norte não interessava as matérias do Sul.

E o contrário também é verdade, porque o *Jornal de Notícias* houve uma época em que tinha quatro edições: Norte, Porto, Centro e Sul, ou seja, tinha primeiras páginas diferentes e noticiário sobre as regiões diferenciado. E fizeram esse esforço, todos os dias, durante meses, anos. Atente-se na complexidade disto, o jornal está fechado e agora vamos fazer três derivações de algumas páginas interiores e da primeira página.

Isto feito mais ou menos em que altura já?

Já nos anos 2000 e....

Ah! Já era um bocadinho mais fácil lidar com essas alterações.

Pois, já estava tudo informatizado. O jornal já é transmitido via telefone para as gráficas: as edições do norte na Naveprinter e é possível imprimir a edição do sul na Lisgráfica.

Portanto há uma tentativa de conquista dos mercados, mas isso não foi conseguido, e agora já não se faz. Mas eu lembro-me de ver os jornalistas no *Jornal Notícias* a lutar para fazer aquela diferenciação das quatro edições. Depois as vendas eram residuais. Mas mesmo assim batalharam seguramente talvez dois anos, a fazer isto.

A propósito de publicidade, uma das coisas que destruiu o trabalho de projeto do *Semanário*, com um formato tablóide curto, muito quadrado, e a quantidade de publicidade que vem depois a ser vendida. Quero dizer, a publicidade era tanta que deixava pouco espaço para as matérias de redação. E, simultaneamente, destruíamos tanto o projeto, como qualquer desenho de página com um pouco de espaço branco ou uma fotografia maior, em especial, o caso dos anúncios gigantescos de 4 colunas por 150 linhas de altura, que ocupavam 3/4 da página. Foi uma época de ouro para as publicações periódicas.

A *Máxima* é posta à venda no mesmo mês que é lançada a *Elle* e a *Marie Claire*, um conjunto de três revistas femininas, especializadas, lançadas em simultâneo. Aquelas três revistas, no princípio dos anos 90 captavam grandes volumes de publicidade, a publicidade era muito cara, e ganhava-se muito dinheiro.

A *Máxima*, como título mais vendido, era aquele que captava também maior investimento publicitário. Tínhamos estabelecido a regra de não ultrapassar os 40 a 45% de publicidade em relação ao número de páginas da revista. Lembro-me de fazer ajustes finais, no dia anterior ou dois dias antes da revista estar fechada e começar a ser impressa, porque precisávamos de fazer mais um caderno e introduzir mais matérias de

redação, porque tínhamos publicidade “demais”.

385 Já me falou de imensos trabalhos, há algum que lhe seja mais caro ou que pudesse achar que o marcou mais, ao longo de todo este tempo?

Eu tenho dificuldade em responder a essa questão, em ser objetivo. Houve dois títulos que me marcaram: um jornal, o *Semanário* e uma revista, a *Máxima*.

Mas depois fiz a *Notícias Magazine* durante 7 anos, à volta de 350 números.

390 E a *Notícias Magazine* terá sido a mais relevante, antes de mais porque foi feita com Isabel Stilwell.

Fizemos três revistas, a *Pais & Filhos*, a *Adolescentes! Manual para Pais* e a *Notícias Magazine* e dois suplementos infantis, *Castelos no Ar* e *Terra do Nunca*.

395 A relação com a Isabel foi uma relação ideal, porque houve sempre uma grande sintonia no entendimento do que deveria ser o produto por parte da jornalista e do designer, ou se quisermos, da diretora e do diretor de arte.

Isabel Stilwell é uma pessoa excepcional do ponto de vista pessoal e do ponto de vista profissional. Criou e dirigiu a *Pais & Filhos*, uma pequena revista, um pouco familiar, com a mesma energia e segurança como a *Notícias Magazine*.

400 A *Notícias Magazine* já existia, era um suplemento do *Jornal de Notícias*, o diário mais importante do grupo, mais importante que o *Diário de Notícias* e as direções queriam fazê-la para encartar no *Jornal de Notícias* e no *Diário de Notícias* para reforçar as edições dominicais dos dois jornais. A revista era provinciana e Isabel Stilwell transformou-a numa revista interessante e moderna, numa revista cosmopolita, e seis meses depois era a publicação com maior audiência em Portugal.

405 Eu gostei muito de trabalhar no *Semanário*, porque correspondeu a uma época de grande combate político, e o *Semanário* era um jornal essencialmente político. Apenas conhecia José Miguel Júdice antes do *Semanário*, depois conheci Victor Cunha Rego e o nosso presidente, Marcelo Rebelo de Sousa. O jornal tinha uma equipa de luxo e aí conheci um grupo de jornalistas de quem me torno amigo, por exemplo, Afonso Camões e Raúl Vaz; todas estas relações são muitíssimo enriquecedoras. Em termos projetuais foi muito interessante trabalhar com Cunha Rego e como havia um ambiente extraordinário, aquela época foi muito importante na minha vida.

410 E a *Máxima*, na *Máxima* (eu era um homem entre as mulheres) trabalhei com a equipa de arranque uns seis meses antes da saída do primeiro número, e tinha gente muito boa e um espírito especial transmitido por Madalena Fragoso.

415 As três revistas femininas (*Máxima*, *Marie Claire* e *Elle*) foram importantíssimas no nosso mercado. Foram importantíssimas como publicações periódicas, porque mudaram completamente o nosso panorama; as revistas que se publicavam eram impressas em papel de má qualidade, com umas capas sem graça. E de repente aparecem três revistas brilhantes, em *couché*, com capas plastificadas, com imagens

apelativas. Penso que o mercado publicitário estava ávido de ter um suporte, como já existia por exemplo em França ou em Inglaterra, as marcas precisavam daqueles novos suportes. E então, de repente, as grandes marcas de charme têm três meios para colocar os seus produtos, com a qualidade visual que exigiam. Estes três títulos vêm marcar uma disrupção em relação aos produtos de comunicação social, e têm um outro lado que importa referir aqui, obrigam a indústria gráfica a dar uma resposta.

Porque se a Lisgráfica no princípio consegue dar resposta a uma ou duas revistas, enquanto têm dez ou doze cadernos, depois, passado dois ou três anos, estas revistas começam a ter vinte cadernos, ou têm mais um suplemento ou têm as tendências Outono/Inverno. Passam a revistas com um corpo de 200 a 250 páginas. Para dar resposta, não só a Lisgráfica se equipa com rotativas comerciais de maior capacidade, como aparecem novos *players*: a Mirandela e a Sogapal são exemplo, com equipamentos que permitem produzir revistas de alta qualidade. É muito curioso observar que foram estes meios que pressionam a indústria gráfica a equipar-se para produzir com maior qualidade, porque no fundo foi necessário dar resposta ao que o mercado exigia.

É bastante interessante toda esta parte das influências sociais que vão existindo para desenvolver também, em parte, o Design de Comunicação.

Começando talvez pelo *Semanário*, fez parte da equipa de fundação de certo modo, portanto em 83-82, talvez antes ainda. O *Semanário* começou em 83 e acabou em 2009, portanto...

1983 sim, está aqui o primeiro número (mostrando o exemplar e outros conteúdos gráficos). Este é o jornal tal qual saiu, e aqui está uma réplica digital, os conteúdos são exatamente os mesmos, mas está feito com o rigor que a edição eletrónica nos permite, porque à época era tudo montado à mão.

Mas nessa altura o *Semanário* começou a ser feito em fotocomposição ou ainda em tipografia?

Já era fotocomposição. Hoje discutimos muito a tipografia: podemos ter aqui uma discussão acerca do *Plantin*: – é muito largo, é pouco mecânico, alguns caracteres em itálico funcionam mal nos títulos, os diacríticos estão muito afastados, podemos discutir isso tudo. Mas naquela altura punham-nos à frente o catálogo da fotocomposição do equipamento e escolhíamos entre as doze famílias propostas.

O *Plantin* foi uma escolha minha para o *Semanário*, e a Renascença Gráfica, que ia fazer a composição, a montagem e a impressão do trabalho, anuiu em comprar o *Plantin* para compor o jornal. No entanto, se olharmos com atenção, o corpo do texto e as legendas são em *Times*. O que é que acontece? Os paginadores marcavam tudo em *Plantin*, mas na verdade, as fotocompositoras não tinham espaço, não tinham tempo, estavam a fazer outras coisas, então na RG passavam a composição do corpo

460 de texto para uma outra qualquer máquina de composição. Nesta altura, tenho quase a certeza que os títulos eram feitos em máquinas CRTronic da Linotype, muito boas, muito capazes, mas relativamente lentas e mais dispendiosas. O corpo de texto era composto noutras máquinas que não tinham o tipo pretendido. Por falta de meios faltava controlo e também havia alguma indisciplina.

465 Hoje é tudo mais disciplinado, o jornalista escreve para o espaço. E do lado do layout, os jornais são modulares, e estão de tal forma espartilhados que há muito pouco espaço para criar, para fazer coisas novas, para fazer uma primeira página arrojada. Por vezes o diretor de arte faz uma primeira espetacular, mas cada vez vamos vendo menos isso, por está tudo muito formatado, muito normalizado.

470 Mas voltando ao *Semanário*, já me perdi com o que me perguntou...

Era um bocado saber como era este ambiente técnico-tecnológico, quando entrou no jornal, que já me esteve aqui a explicar em parte. E depois saber mais ou menos quanto tempo é que levou no jornal, (durante) quanto tempo é que fez parte?

475 Trabalhámos no projeto uns seis meses, até aquilo estar afinado. E depois fizemos um número zero, e quando digo que fizemos um número zero, quero dizer que todo o conteúdo era real: títulos, textos e publicidade e foi até à montagem.

Num jornal diário fazem-se pelo menos 3 ou 4 números zeros que se levam até à impressão. Aliás temos a história do Público, fizeram vários números zero e correram bem. E primeiro número não saiu. Você sabe disso?

480 Não, não.

O jornal tinha uma data prevista, campanha de publicidade na televisão, tudo a postos. Esta tudo a trabalhar já totalmente informatizado, estamos a falar de....

Em 90. Porque o *Público* é informatizado em agosto de 89, e portanto é lançado a 5 de março, se não estou em erro, de 90.

485 A verdade é que o jornal não saiu. O primeiro número sai uns meses depois, agora não posso precisar, mas sei que foi dramático. Fazer-se um jornal diário, nessa época, era o produto gráfico que gerava mais tensões. Por ser diário não há tempo de recuperar o folgo, quer dizer, um atraso numa edição, vai repercutir-se na edição do dia seguinte. Além disso são equipas muito grandes (e por vezes esquecemo-nos) são multidisciplinares. As equipas trabalham com muito pouco tempo, a pressão é enorme. Para
490 nós agora, já nem pensamos nisso, mas as máquinas *crashavam*.

Continuávamos com isto, mas percebi que não ficou muito tempo no *Semanário* porque estive mais a criar o grafismo.

Eu fiz o projeto do *Semanário*.

495 Eu não sei se o Rui viu, eu levei uma lauda dactilografada.⁴

Não me recordo.

500 Os textos eram escritos pelos jornalistas à máquina, mas os jornalistas muitas vezes, riscavam, cortavam, rasuravam. Muitos, por exemplo, usavam a tesoura e a cola para passar um parágrafo para cima ou para a segunda parte do texto ficava melhor e, por vezes, escreviam parágrafos inteiros... à mão. E em muitas ocasiões, apesar dos textos virem em folhas normalizadas, era muito difícil de contar. Além disso, podia haver erros na contagem por parte do paginador e o texto quando saía da composição era maior ou o contrário, era menor e ficavam espaços brancos na montagem. Havia até uns pequenos anúncios na sala de montagem, chamados “tapa buracos”.

505 Mais coisas?

E depois quando o *Semanário*, tendo em conta que acabou por fechar em 2009, ainda teve um período em que passou a ser informatizado. Também esteve presente nessa altura, já não?

Eu acompanho o *Semanário* de 83 a 88.

510 Volto ao *Semanário* muito mais tarde, mas já não tinha a mesma equipa e a redação mudara de local. Pediram-me para fazer uma proposta de redesign do jornal. Sim nessa altura já estava informatizado.

Mas não passa por essa fase.

Depois vi que fez também parte do *redesign*, por exemplo, do *Diário de Notícias*?

515 Sim.

Mais ou menos em que altura? Foi nos anos 80, talvez?

O *Diário de Notícias* foi no ano de 1984.

520 Perguntava-lhe também, como já foi discutido aqui, esta mudança de técnicas e tecnologias também teve uma enorme mudança no processo de trabalho, especialmente com esta mudança já da fotocomposição para a *Desktop Publishing*. Como é que sentiu esta mudança no processo, mas depois também, como é que sentiu esta mudança de ambientes a nível gráfico?

Primeiro, do processo de trabalho, do meu lado, do lado do projeto?

525 Sim, neste caso não se insere muito na própria produção semanal ou diária do jornal, mas a própria forma de produzir o jornal já adequado às novas tecnologias. Quais eram as implicações nesse sentido?

O mais importante: o projeto tem que ser pensado para uma publicação completamente normalizada. Quando vimos ali, por exemplo, no *Diário de Lisboa*, que a sua produção já é em produção eletrónica, já não é uma montagem manual ou uma mon-

530 tagem em papel, percebe-se que o projeto não só tem de incluir as linhas gerais, mas tem de incluir todas as formatações e páginas-modelo que depois são seguidas. E obriga depois do lado da produção a uma grande disciplina; na verdade essa disciplina é bem-vinda, no sentido em que torna tudo muito mais fácil e rápido, está tudo preparado.

535 O jornal antes da edição eletrónica e dos modelos, era construído ao sabor do quotidiano. Quer dizer, havia normas, a notícia mais importante vai à cabeça da página, leva um título maior, mas depois as páginas iam-se construindo, um pouco ao sabor do que havia. Um jornal hoje não é feito assim, um jornal diário ou semanário, hoje, é planificado desde o primeiro momento.

540 É claro que se há uma notícia de última hora, um acontecimento importantíssimo vai mudar algumas páginas do jornal. Mas a rotina é esta: de manhã ou a meio da manhã, os editores reúnem e decidem quantas páginas dão à edição do próximo dia; e os editores depois reúnem com os jornalistas e discutem as matérias e que espaço é que lhes vão dar, que notícia vai abrir a secção e a página. E como está tudo definido em

545 páginas-modelo do projeto geral, os jornalistas escrevem em função da importância e do espaço atribuídos.

Agora que estou a falar disto, vale a pena referir aqui uma evolução gráfica muito importante, os jornais tornaram-se muito mais visuais. A percentagem de imagem numa publicação de hoje é muito maior e a escrita é muito menor, isso é visível. Como

550 também a própria disposição das matérias, para agarrar o leitor. Se os jornais tiveram uma modificação muito grande, por via da edição eletrónica, tiveram-na também por via do impacto que a imagem teve sobre a nossa sociedade. Naquele documentário *No Momento*, eu falava de como a televisão tinha influenciado o jornal impresso, do impacto visual que as televisões tiveram sobre a imprensa.

555 Esta nova forma de produzir o jornal, a edição eletrónica, formatou, normalizou, espartilhou completamente a paginação. As páginas correntes do jornal são feitas seguindo o que está no projeto ou, mais corretamente, no desenvolvimento do projeto, seguindo o que está definido nas páginas-modelo.

E portanto, de certo modo, chamemos-lhe o grafismo dos jornais acaba por melhorar, mas torna-se mais técnico talvez?

560

Sim e de alguma forma, previsível. Um designer está sempre à procura duma inovação visual, é natural, mas por outro lado, numa publicação como um jornal ou uma revista, essa inovação visual pode correr no sentido contrário da identidade visual que a publicação também precisa de ter para a diferenciar das outras. Por isso há

565 aqui uma subjugação ao projeto.

O leitor está habituado àquela forma de ver as coisas, passa-se neste meio como se passa noutros meios. Por exemplo, a estrutura de vários telejornais ou de rádio-jornais é idêntica. No entanto, a forma como são ditas as notícias, são ligeiramente di-

570 ferentes, e é isso que lhes dá a identidade. O mesmo num diário, a linguagem escrita do *Correio da Manhã* é diferente da do *Jornal de Notícias* ou do *Público* e a linguagem gráfica também é diferente.

575 É muito engraçado percebermos que até talvez o formato das páginas contribui para essa identidade. Por exemplo, o *Expresso* que há poucos anos mudou do formato *broadsheet*, (era o último jornal *broadsheet*), o último “lençol” que se imprimia em Portugal. Mas mudou para o formato *berliner* precisamente para manter uma distância de identidade visual, uma diferenciação dos jornais diários. Porque agora já há não distinção entre os tablóides, como chamávamos aos jornais populares, dos jornais chamados de referência, que eram maiores. Certamente por partilharem o mesmo tipo de equipamentos de impressão, partilharem muitas vezes as encomendas das bobines de papel. Se olharmos o *Público* pouco difere em termos de formato do *Correio da Manhã*, ou do *Diário de Notícias*, para o leitor são todos do mesmo formato. No caso do *Expresso* o formato é distintivo, embora estejamos a comparar diários com um semanário.

585 Sim, mas é normal, talvez esta mudança de dimensões também tenha a ver um bocado com esta cultura da pessoa que lê o jornal. Acho que hoje em dia os jovens também já não saibam tanto ler o jornal, como é que se abre um *broadsheet*, como é que se lê o próprio jornal, que tudo isso era pensado. E hoje em dia o tablóide...

590 O formato *broadsheet* é pouco prático, além de que é uma questão de economia. Por exemplo, houve uma época em que apareceram os jornais gratuitos, foram reduzindo, reduzindo, reduzindo; agora têm aquele formato, que é metade do formato que tinham originalmente, por razões de economia. Até mesmo esses estão a acabar. Sente-se perfeitamente que a época do jornal impresso está no fim.

595 Tenho muitos amigos e conhecidos que são leitores habituais de jornais, mas lêem-nos no telemóvel ou no iPad, ou lêem as edições online no computador. Já são poucos os que conheço que vão comprar a edição em papel. Penso que foi o *Público* que informou que os seus acessos online são já superiores à audiência da edição impressa.

Bem, da minha parte está tudo, não sei se há alguma coisa que gostava de acrescentar?

Neste momento, não...

600 Neste momento já não. (risos)

Não, se levássemos aqui à conversa e começássemos a puxar por outra ponta, com certeza que havia mais...

Claro que havia! Pronto, gostava de lhe agradecer imenso a disponibilidade prestada, por me ter recebido em sua casa também.

A minha casa é também o meu local de trabalho. Quando acabarmos a entrevista vou mostrar-lhe onde trabalho.

(risos) Pronto, acho que é tudo, obrigado.

Notas:

1. A transcrição abaixo parte do período de gravação de toda a entrevista a Fernando Coelho, contudo, a conversa com o designer começa minutos antes. Deste modo, a transcrição apresentada parte de imediato do discurso do entrevistado.
2. Referência à apresentação do documentário *No Momento*, realizado por Rui Martins, na Faculdade de Arquitetura de Lisboa a 3 de dezembro de 2018.
3. Referente ao sobrecarregar dum determinado programa ou do computador, que causava o seu bloqueio e posterior término, de modo inesperado, efeito commumente referido como *crash*.
4. Em referência à apresentação do documentário descrito na segunda nota.

ENTREVISTA A JORGE BARBOSA

29 de julho de 2019

Parque das Nações, Lisboa

Gostava imenso de lhe agradecer por me ter recebido, por ter arranjado um espaço. E gostava de começar por lhe perguntar precisamente pela sua formação, gostava de saber um bocado sobre si, sobre o seu percurso para chegar a esta área — do Design — e depois, avançando, como foi esta sua introdução a nível profissional no Design de Comunicação.

10

Ok. Então, eu comecei por estudar nos Salesianos (estabelecimento de ensino particular), em Campo de Ourique, e já aí, muito jovem, se notava alguma apetência minha para o desenho. E digamos que isso foi o início. Portanto, eu entro na Escola António Arroio, que era na altura a grande escola de arte e de design, isto nos anos 80. Portanto, nos anos 80 a palavra design ainda era uma coisa muito obscura em Portugal, portanto estava-se a começar a falar em design, mas as pessoas ainda não sabiam muito bem o que é que era isto. Confundiam o pouco as coisas, o design, o desenho, uma palavra inglesa, enfim. Isto muito no início.

15

Portanto, eu faço a António Arroio no curso de Design Gráfico. Na altura já havia uma divisão, na Escola António Arroio, dos vários caminhos possíveis do Design. Aí, tive a sorte, muita sorte, de ter como professor o Victor da Silva, que foi a pessoa, o profissional que desenhava o *Expresso*. Ou seja, o *Expresso*, quando nasce em 73. O Victor da Silva na altura era um grande nome destas coisas em Portugal, ele trabalhou em várias publicações, mas nunca quis trabalhar nas redações, ou seja, era uma cabeça, era e é, aquilo que eu notei na altura é que ele não queria trabalhar nas redações dos sítios para onde colaborou, sempre quis dar aulas. Portanto e ele esteve anos a fio na António Arroio. Pronto, e foi o Victor da Silva que me convidou para eu integrar a equipa do *Expresso*, tinha 18 anos. Portanto, a fazer umas férias de alguém que tinha saído, esse alguém curiosamente é o Paulo Gonzo, ou seja, conheces o Paulo Gonzo?

20

25

30

Sim.

Perfeitamente. Portanto, o Paulo Gonzo trabalhava no *Expresso*, na equipa gráfica, e achou que devia sair para fazer música. E é nessa altura, eu penso que isto teve alguma influência na minha entrada no *Expresso*, ou seja, com a saída dele, houve ali, e também foi uma altura de férias de verão, que há sempre dificuldade em arranjar pessoas. E portanto, o Victor da Silva convidou-me e eu entro imediatamente na equipa, para fazer umas férias. Mas fui ficando, e fiquei até 89, quando fui novamente convidado para a equipa do *Público*.

35

Isso é uma coisa que eu tenho muito orgulho, porque nascimento do *Público* é uma

40 coisa fantástica em Portugal, na altura em que foi e com as características que tinha. E aí posso dizer já alguma coisa relativamente ao teu trabalho, é nesta altura que em Portugal se começa a fazer jornais, utilizando computadores, a sério. Tudo autodi-
data. Não havia cursos, não havia coisíssima nenhuma. Portanto as equipas gráficas exploravam, elas próprias, os equipamentos e os programas dos computadores, era
45 um mistério, ninguém sabia trabalhar (nos computadores). E dizíamos uns aos outros, íamos descobrindo “Olha que fantástico! Isto faz isto e isto faz aquilo!”, portanto e evoluímos assim.

O primeiro computador com que eu trabalhei ainda foi no *Expresso*, muito devagari-
nho, fui eu que fiz, lembro-me perfeitamente, a primeira página do *Expresso* feita em
50 computador, uma página de economia, uma só. Portanto, naquele sábado saiu uma página feita por computador, para experimentar, para ver como a coisa se fazia.

Então, isto ainda antes de 89?

Antes de 89. Eu não sei precisar, mas talvez em 88, não muito longe disso.

Recorda-se do programa que utilizou?

Sim, era o PageMaker.

55 Ah, ok. Era o PageMaker. Porque o *Público*...

O *Público* é curioso, porque como era, como estávamos a mexer em coisas completa-
mente novas, a coisa foi evoluindo por apalpação, digamos assim, a gente foi vendo
que a coisa ia evoluindo e, nos primeiros dias, o *Público* começou a ser alinhado, di-
gamos assim, com o PageMaker, que abandonamos completamente. Ou seja, come-
çámos com o Quark, e depois com o QuarkXPress, a evolução foi essa. E pronto, o
60 *Público* nasceu com o QuarkXPress, não ainda com sistema editorial integrado. Ainda se fazia página a página, e esse ficheiro andava pela redação, de computador em com-
putador. Portanto saía do departamento gráfico, o ficheiro, para o jornalista fazer a
legenda, para os revisores reverem, portanto o ficheiro andava de sítio em sítio até
65 ao final, depois o departamento gráfico dava a última palavra, para aquilo ficar arru-
mado. Mas imagina, quer dizer, era uma trabalhadeira, todas as páginas dum jornal e
suplementos dum jornal andarem na redação a passear, era uma coisa complicada,
mas não se sabia na altura, não se trabalhava de outra maneira...

Era como resultava...

70 Era como resultava, pronto. Foi assim.

Depois eu, quando saio do *Público*, (o *Público*) ainda não tinha sistema editorial in-
tegrado. E a minha decisão de saída, e do regresso ao *Expresso*, portanto, eu faço o
Público até 98, a minha decisão de voltar à casa-mãe, digamos assim, uma das razões
é precisamente o sistema editorial. Porque eu sempre fui uma pessoa (profissional-

75 mente) que andou sempre à cata da evolução, e na altura eu estava a sentir que não estava a evoluir e quis voltar ao *Expresso*, precisamente na altura em que o *Expresso* está a começar com uma coisa fantástica, que era um sistema editorial integrado, na altura o Hermes. Chamava-se Hermes, um sistema italiano que, como deves calcular, era para nós uma maravilha, porque já era muito parecido com aquilo que é a hoje, 80 portanto a página já era mexida, já várias pessoas podiam estar a mexer numa página ao mesmo tempo, já podias no teu computador ver o circuito todo, e era uma coisa que funcionava por cores, tal e qual como é hoje, portanto a coisa foi evoluindo, mas a base é mais ou menos a mesma.

Portanto eu regresso ao *Expresso* em 98 e depois evolui, tem vindo sempre a evoluir. 85 Deixou o Hermes, passou a ter um sistema holandês, que ainda hoje é utilizado. Porque depois começa a aparecer a internet, os jornais completamente digitais, as edições para tablet, e este sistema holandês respondeu bem a isso, e hoje em dia é o que existe ainda no *Expresso*.

Depois há muitas histórias pelo meio, fantásticas, porque é assim, eu tenho 55 anos, 90 comecei a trabalhar muito novo e apanhei toda esta evolução. Eu comecei a trabalhar em 83, e de 83 até agora, o percurso é fascinante, e a evolução é brutal. Eu quando estou a falar nestas coisas acho incrível e pronto. Em tão pouco tempo aquilo que evoluiu é fascinante. Eu costumo referir uma história muito engraçada que é um grande acontecimento na minha vida profissional, foi o aparecimento do *fax*. Tu não 95 imaginas aquilo que foi a entrada do *fax* na redação do *Expresso*, a evolução que foi, o tempo que nós ganhávamos semanalmente com o *fax*, porque, eu não sei se me estou a alongar, mas esta história do *fax* para mim é fascinante.

Na altura, como deves calcular, os textos demoravam muito a ser escritos, porque eram batidos à máquina, depois iam para o departamento, nós chamamos *desks*, por- 100 tanto de revisão, eram revistos à mão, depois eram colocados na mão dum estafeta com mota e viajam da redação do *Expresso*, que era na (rua) Duque de Palmela, até à gráfica. Na gráfica eram...

Desculpe interromper, na gráfica que ainda era a Renascença Gráfica ou já se tratava de outra?

105 A Renascença Gráfica é anterior á minha entrada em 1983. Quando eu entro no *Expresso* a Gráfica é a SEIG, em Algés. Posteriormente existiu a IMPREJORNAL em Cabo Ruivo/Expo. O *Expresso* hoje é impresso na LISGRÁFICA.

Mas tratava-se desta nova onda de gráficas, que começaram a surgir para corresponder ao aumento das produções editoriais de certo modo?

110 Eu ainda estou um bocadinho antes, ou seja, o texto saía em papel para a gráfica e na gráfica havia a composição, a fotocomposição, portanto o texto era batido à máquina por profissionais e a grande, aquilo que era importante na altura era quantas batidas por minuto, ou seja, os profissionais na altura ganhavam mais ou menos consoante,

115 a grande importância daquelas pessoas era quantas batidas por minuto é que conse-
guíam fazer. Ou seja, quanto mais rápido eras a bater texto, melhor. Portanto e o texto
era fotocomposto, digamos assim, em coluna. E depois essa coluna era fotocopiada
e voltava à redação com o estafeta, porque esse texto tinha de ser medido para ser
120 paginado. Ou seja, eu quando pegava numa página sabia que o texto media x cen-
tímetros de altura, ou quadratins. Portanto eu estava a desenhar uma página, sabia
quanto texto é que tinha para meter nessa página, obviamente, mas isso era feito por
medição da coluna, depois de fotocomposto. E eu desenhava a página assim, à mão.

125 Eu tenho aqui uma fotografia que depois te mostro. Andei a pesquisar... Portanto o
que é isto? Isto é uma página do *Expresso*, já com 5 colunas, a tamanho natural, ob-
viamente, que o tamanho do *Expresso* era enorme, tens aqui a regreta — a regreta é
uma medida tipográfica —, porque nós trabalhávamos em quadratins, portanto um
quadratim corresponde em altura a x centímetros, mas nós não trabalhávamos com
centímetros; esta lineatura, estas linhas eram corpo 9/9; aqui tens um conta-fios;
um negativo, que era visto com o conta-fios, portanto nós escolhíamos as fotografias
130 para integrar a página; e a máquina de calcular que era importantíssima, que nós
fazíamos uma regra de 3 simples, para saber quantos centímetros de texto é que tí-
nhamos e até podíamos mandar cortar, ou seja, este texto está com x linhas a mais; e
o texto era batido nestas folhas, chamavam-se linguados. O linguado tinha 25 linhas
de altura por x caracteres, já não me recordo, eram cinquenta e tal. Portanto eu sabia
que, se o texto tem 4 linguados, teria de ter obrigatoriamente x batidas, e isto corres-
135 pondia a tantos quadratins, ou centímetros de comprimento. Portanto, eu podia tra-
balhar ao contrário, podia desenhar a página e dizer ao jornalista “quero 5 linguados”.
Isto é muito interessante, esta imagem é muito interessante porque tens aqui tudo:
tens o texto batido; a revisão feita; isto é da página 3 do *Expresso*, da secção política
à portuguesa, e o texto depois era composto em Times 9/9, com uma coluna de 19, 5
140 quadratins; e tinha este número...

Porque era uma para cada jornalista não era?

145 Quando o departamento gráfico recebia um texto, a primeira coisa que se fazia era ir
a livro, aqueles livros grandes, parecia aqueles livros das mercearias (em referência
aos livros de fiado ou livros de contas), pronto eram esses livros, a gente dava-lhe
um número (às páginas), escrevíamos o número e o título ou a secção (nos livros de
contas), e depois este número é era introduzido nas maquetas, ou seja, eu maquetava
um texto, neste caso o 105, para depois na gráfica saberem que era o 105 que entrava
naquela página, para não haver confusão. Agora imagina a diferença desta maneira
de trabalhar, com os dias de hoje.

150 E ainda tenho aqui um esquema de primeira página. Na altura o diretor era o José
António Saraiva, isto é um boneco que o José António Saraiva fez numa determina-
da semana, isto é ele a pensar, ou seja, isto de certeza absoluta que foi feita numa
sexta-feira ou numa quinta, na altura em que se estava a pensar na primeira página,

155 portanto é os assuntos que ele queria ver na primeira página e ele discutia isto com o setor gráfico, e nós desenhávamos, era assim que se fazia.

160 Pronto, isto é a história do *fax*. Ou seja, como é que *fax* veio aqui introduzir uma grande evolução? Portanto, eu estava a explicar à bocado que o texto era fotocomposto, era fotocopiado, portanto o original ficava na gráfica, a fotocópia voltava à redação para a gente saber exatamente o tamanho do texto, de estafeta. A partir do aparecimento do *fax*, tudo isto era feito através do *fax*. O que resultava numa poupança de tempo brutal. E pronto, e tínhamos de fazer um jornal uma vez por semana, agora imagina um diário. E também houve uma outra questão relativamente ao *fax*, muitíssimo importante, na altura ainda não se falava em infografia, a infografia é uma palavra muito recente. Eu desenhava, digamos que eu também fui um infográfico no início, porque eu desenhava os mapas, por exemplo, os mapas do internacional, quando 165 havia um conflito mundial, desenhava a caneta Rotring e a tinta da china, o mapa do mundo e os soldadinhos, os aviões, os navios de guerra, e tudo isso era feito em película transparente. Portanto, eu fazia uma arte-final que depois era fotografada, e quando se fotografava todo o lixo era eliminado, porque como era feita uma fotografia em alto-contraste, aquilo que existe é o preto e o branco, portanto a fita-cola que eu punha para fazer os desenhos ou as sujidades, eram automaticamente eliminadas 170 na fotografia e isso, voltamos novamente ao estafeta, eu desenhava, mandava por estafeta para a gráfica, a gráfica fotografava e devolvia a fotografia deste desenho, deste mapa. Quando o *fax* aparece, este percurso é eliminado porque eu pegava no meu desenho, passava pela máquina de *fax*, como se fosse uma fotocópia e já tinha a coisa feita. Ganhei aí muito tempo.

Falou-me um bocado deste ambiente tecnológico, quando entrou no jornal *Expresso*, mas, por exemplo, a nível de integração de imagem e das cores, também funcionava à parte, que acabou agora de me falar. Depois a nível de impressão, já se trabalhava a *offset*, 180 mas nada disso era feito no jornal, era sempre tudo feito na gráfica e portanto, mesmo a própria montagem final, a montagem para impressão, já não era feita no jornal, já era feita na gráfica ou era ainda feita no jornal?

185 Era feita ainda no jornal, ou seja, tanto o sistema Hermes, que era o sistema que existia no *Expresso*, quando eu voltei em 98, como hoje em dia, aquilo que os sistemas editoriais fazem é, fazem a montagem dos cadernos, chama-se imposição, e tudo é feito via internet, a comunicação. Ou seja, a parte da imposição é feita na redação do *Expresso* e depois, eletronicamente, vai para a gráfica o ficheiro final, que depois eles passam à chapa, mas tudo é feito via digital.

190 Mas ainda no período de fotocomposição, já havia imposição feita no jornal ou a imposição ainda era feita nas gráficas, por assim dizer?

Queres saber quando é que houve essa passagem?

Sim, um bocado.

195 Deixa-me pensar. Essa imposição foi sempre feita nas redações, a partir do momento que entrou os sistemas editoriais, isso passou a ser feito sempre nas redações, tanto no *Expresso*, como no *Público*. Houve ali um momento, mas isso foi muito antes, houve ali um momento em que esse trabalho final era feito na gráfica, mas os sistemas editoriais, uma das coisas que vieram de facto a contribuir, foi exatamente esse trabalho de preparação das chapas, dos cadernos. Era na redação, foi sempre na redação.

200 Depois, quando, disse-me que ainda antes de 89 já começa a fazer uma primeira página no segmento de economia do jornal *Expresso*, que já é paginada eletronicamente. E portanto gostava também de saber um bocado como foi, para si, essa mudança, ainda no *Expresso*, de começar a trabalhar a computador e de paginar essa primeira página a computador. Como é que foi, se foi dum momento para o outro, se era uma coisa que já começava a ser feita ao nível de toda a equipa, a todo o departamento gráfico, chame-

205 mos-lhe assim, ou se na altura em que o fez, começou por ser uma coisa muito pequena, em que começou, por exemplo, por si talvez?

210 Bem eu acho que foi uma confusão. Porque é assim, quando se impõe numa profissão ou em qualquer lado uma mudança, essa mudança, há sempre 2 ou 3 pessoas que andam para a frente e que acham que é esse o caminho, e há outras que acham que “olha que chatice”, “agora mudar para quê?” enfim, isso acontece sempre, porque há uma resistência à mudança. Foi muito lento, muito...

Moroso..?

215 Moroso. Eu recorda-me que o diretor gráfico na altura, não era uma pessoa muito aberta a este tipo de evolução, sempre foi difícil ele acreditar, digamos assim, nestas coisas novas, não foi fácil. E inclusivamente, o *Expresso*, eu recordo-me que esta fronteira entre a maneira antiga de trabalhar e a evolução para a parte digital, foi uma coisa muito morosa, muito complicada, muito estudada, até que se conseguisse de facto chegar a uma conclusão, e até se conseguir que o Hermes entrasse com força, houve ali anos, não foi uma coisa fácil.

220 Eu nessa altura já estava no *Público*, mas acompanhei obviamente porque tenho amigos e ex-colegas que continuaram lá, e eu sempre me informei de como é que a coisa estava a ir e não foi nada fácil. E é natural, imagina um jornalista que está habituadíssimo a usar uma máquina de escrever e, de repente, metem-lhe um computador à frente, até que ele perceba que de facto a vida dele, dum momento para o outro está

225 facilitada, não é fácil. Ou seja, é uma ruptura com o que ele está habituado a fazer.

Até porque surge num período em que talvez não fosse fácil buscar formação externa, nesse sentido de aprender estas novas tecnologias que estavam a ser impostas...

230 Bom, isso também é muito importante. Ou seja, não havia cursos. No início dos jornais, tanto nestes dois que eu conheço, isso era óbvio, ou seja, as pessoas evoluíam à medida daquilo que estavam dispostas a investigar e a andar para a frente, porque no

início não havia cursos. Eu lembro-me que, quando entrei no *Público*, o departamento gráfico, até se chegar... O Quark entrou e nós é que começamos a perceber como é que aquilo funcionava, não tivemos nenhum curso. Tivemos sim, e isso foi ótimo, 3 ou 4 meses...

235 A fazer números zero...

A fazer números zeros, antes do jornal nascer, isso foi muito importante. Portanto, o departamento gráfico começou por funcionar no atelier do Henrique Cayatte, na Estefânia, a partir pedra, ou seja, “vamos lá a ver como é que isto funciona” e como eu disse à bocado, quando um descobria uma coisa, contava aos outros, mas foi uma época interessantíssima. E dificilmente vamos ter uma época parecida com esta, porque foi fantástico, em todos os aspetos. Na evolução dos órgãos de comunicação social, a maneira como Portugal estava na altura, foi um somar de situações muito interessantes. E eu tenho, de facto, muito orgulho de ter feito parte daquela equipa. E é muito engraçado, porque a equipa que formou o *Público*, não se desmembra, até hoje é uma família.

Continuando aqui com o *Expresso*, falou-me um bocado sobre esta mudança no processo de trabalho, mas também quando paginou essa primeira página, através do recurso da edição eletrónica, é claro que o jornal já tinha a sua estrutura e portanto não era possível fugir muito a isso, como é obvio, mas notou alguma diferença a nível gráfico ou da montagem, se havia ainda neste principio se havia algumas dificuldades que eram impostas pelos programas ou se havia maior liberdade? E depois também, como é que nota essa mudança gráfica já mais tarde, já em pleno, do período de *Desktop Publishing*?

É assim, eu não me recordo bem se, à vista, se as pessoas notavam alguma diferença, sinceramente não me recordo. Sei que isso foi trabalhado no sentido de não haver diferenças, ou seja, o tipo de letra, era possível na altura o tipo de letra ser igual, portanto na altura o *Expresso* era feito em *Times*. Depois dessa semana onde houve essa primeira página, depois aquilo evoluiu rápido. Eu não me recordo em quanto tempo, mas depois o *Expresso* começou a ser feito todo a computador. A diferença não seria muita, agora o processo de produção da página já era completamente diferente, porque já era feito na redação, portanto obviamente os textos não eram fotocompostos em colunas e colados. Porque até aí o que acontecia é que o jornal era todo produzido à mão.

À mão...

À mão. E portanto isso deixou de acontecer. A página era feita no computador e o fotolito saía em película já feita, sem haver necessidade de montagem fora do computador.

A página que, quando saía, já tinha imagem integrada ou saía com espaço para a imagem?

270 Não tinha a imagem integrada. No início a imagem era colada à parte. A imagem integrada aparece um pouco mais tarde.

Depois, estive-me a falar que, neste momento em que estava no *Expresso* havia alguma resistência a esta adopção das novas tecnologias e faz a sua mudança para o *Público*, que já era um ambiente completamente diferente. Gostava de saber como é que, para si na altura, foi entrar, e é claro que começou por explorar, como é que esse ambiente tecnológico foi evoluindo ao longo dos anos que lá estive.

275 Bom, foi uma lufada de ar fresco, porque o *Público* surge, é assim, quando se forma uma redação do zero, é natural que seja com as coisas mais modernas que existem. Portanto, o *Público* foi, no seu nascimento o melhor jornal do mundo em termos tecnológicos, nem que tenha sido só uma semana.

280 O *Público* quando nasceu foi o primeiro jornal, que eu me recorde, feito em *open space* e foi o primeiro jornal no mundo todo (equipado com) Macintosh, ou seja, a redação foi montada toda com os Macs e os engenheiros americanos vieram cá ver e ficaram de boca aberta, porque não havia uma redação toda Macintosh no mundo, portanto em termos tecnológicos, foi isso que aconteceu. Todos os jornalistas tinham um Mac, 285 aquele pequenino, o departamento gráfico tinha bons computadores, o Macintosh II, depois evoluiu para o Quadra, nós tivemos sempre uma evolução sempre a nível de *software* e *hardware*, foi sempre evoluindo.

Mas estavas a perguntar como é que foi a evolução, portanto o *Público* começa por ser isto, quer dizer, grande fôlego, grande dinâmica em termos tecnológicos, as coisas 290 melhores, mesmo não só em termos da maneira como se fazia, a parte das páginas, mas também da fotografia, os laboratórios, tudo isso, foi tudo montado de raiz, estávamos ali fantásticos. Depois é absolutamente natural que, com o passar dos anos, a coisa fique, ou seja, as empresas...

Foram-se desgastando talvez..

295 Foram-se desgastando, começou por, foi nesta altura que começou a evoluir a tecnologia, hoje em dia, como tu sabes, as coisas mudam dum dia para o outro, portanto foi nessa altura que começou esta “maluqueira”. Pronto, mas o *Público* começou, ao fim de alguns anos, a não ser tão bom, como é óbvio, é natural que isso aconteça. E na altura em que eu saí e regresssei ao *Expresso*, em 98, a coisa era muito evidente, ou seja, 300 já havia problemas desta parte evolutiva. A parte tecnológica de saída de páginas, dos fotolitos, chama-se Sytex. Portanto, o que é que é o Sytex? As páginas eram feitas no departamento gráfico e depois a saída das páginas para o fotolito, o sistema chama-se Sytex. Portanto são máquinas de grande formato em que sai o fotolito já em caderno, são coisas gigantescas. Há um desgaste de facto, há um desgaste tecnológico, 305 na altura em que eu saí do *Público*, ainda não tinha um sistema editorial integrado, mas já estava... Eu ainda tirei o curso, ou seja, foi aí que começou, em 97-98. É nessa altura que o *Público* opta por ter um sistema editorial (integrado), mas foi difícil,

foi uma coisa muito complicada também. Demorou anos a ser implementado e, por aquilo que eu sei, nunca foi uma coisa muito *user-friendly*, tanto no departamento gráfico como na redação, o sistema nunca funcionou bem, nunca foi uma coisa fácil, e é nessa altura que eu saio para o *Expresso*, também por achar, nessa altura não me sentir bem profissionalmente, achei que não era aquele o caminho e pronto, tive a hipótese de mudar e mudar. Foi na altura em que estava a ser construído o jornal *24 Horas* e eu na mesma semana dois convites, um para o *24 Horas* e um para o *Expresso*, estive umas noites sem dormir e optei pelo regresso ao *Expresso*.

Depois, portanto há esta fronteira complicada que o *Público* passou para o primeiro sistema editorial integrado, que eu penso, não sei exatamente quanto tempo é que esteve implementado, mas recordo-me que foram poucos anos, e depois passou ao Milenium, que é o sistema que ainda existe hoje. O sistema Milenium evoluiu muito e mantém-se no *Público*. Digamos que, para fazer um ponto de ordem, quando é implementado, nunca é muito fácil, porque exige sempre grandes mudanças e o pessoal é sempre um pouco resistente às mudanças.

Falando de mudanças e um facto curioso que falou há pouco, do formato dos jornais, como é que foi para si também esta mudança dum formato *broadsheet* para um tablóide, é claro que era algo ainda novo e o *Público* estava a ser pensado graficamente, mas o próprio formato do jornal mudou. Como é que isso foi visto a nível do processo de trabalho, de criação gráfica?

É assim, eu pessoalmente sempre trabalhei nas revistas e nos suplementos, fiz muito primeiro caderno, fiz muito jornal, mas 90% do meu trabalho sempre foi a revista do *Público*, a revista do *Expresso* e os suplementos, os projetos especiais. Eu fiz tudo, tanto num jornal como noutra, mas sempre menos o jornal, por exemplo, quando entrei no *Público*, aquilo que ia fazer à partida era o local, o *Público* nasceu com dois locais, o local Lisboa e o local Porto, e eu ia tomar conta, digamos assim, do local Lisboa, nunca o fiz. A ideia inicial era essa, mas depois no trabalho concreto, chegou-se à conclusão que eu era mais útil na revista, portanto eu sempre fiz revista e fiz o número 1 do suplemento de economia do *Público*, fiz só o primeiro, depois outras pessoas assumiram esse suplemento, depois passei só a fazer revista.

Portanto, a passagem do jornal de tamanho grande a um tamanho mais pequeno foi sempre visto como uma evolução muito positiva, porque o *Expresso*, por exemplo, andou muitos anos a querer mudar, toda a gente achava que era muito bom mudar, mas nunca mudou, ou seja, até mudar demorou muito tempo, até que teve mesmo de mudar, porque já não era sustentável, o vento pegar na página do jornal e levá-lo (risos), aquilo era uma folha enorme. E mesmo em termos de maquinaria e do processo de impressão, tornou-se complicado.

Mas fez uma pergunta relativamente àquilo que eu senti na mudança, aquilo que eu senti e toda a gente na altura, foi uma coisa muito positiva, tanto numa redação como noutra, toda a gente achou excelente, porque a página do jornal pequena dá

outras possibilidades a nível gráfico, e foi ótimo.

E portanto, já quando regressa ao *Expresso*, existe uma certa mudança ao nível do design do jornal, que também, de certo modo, terá a ver com a integração das novas tecnologias. Como é que sentiu essa diferença deste período da década de 80 (em que lá esteve), já para o início do século XXI?

Houve uma coisa muito interessante que foi, o jornal *Expresso* numa determinada altura, que foi mais ou menos nessa altura, em 97-98, portanto eu quando entrei, isto que eu vou contar já estava a acontecer. A direção do jornal e a administração, contratou uma grande empresa internacional de consultadoria. Uma empresa espanhola, mas que tem ligações também com os Estados Unidos. O que é que esta empresa faz? Entra na redação, durante x tempo, analisa, no sentido do jornal evoluir em todos os aspetos, sempre com o objetivo de ganhar leitores, de preservar os que tem e ganhar mais. Esta empresa coloca na redação vários profissionais, cada um com a sua função, e depois da análise há uma reestruturação, e essa reestruturação em toda a redação, incluindo o desenho gráfico. Esta empresa, nós chamamos *Innovación* ou *Inovation*, é uma empresa que trabalhou em muitos jornais portugueses. Portanto eles são especialistas nisto que eu acabei de dizer, eles entram de rompante, digamos assim, e ao fim de muitas reuniões e de grandes análises, propõem mudanças estruturais, mudanças inclusivamente de editores, de secções. Isto não aconteceu só uma vez no *Expresso*, salvo o erro, 3 vezes, mas pelo menos 2 foram. E eu quando entro em 98 apanho isto pelo meio, ou seja, apanho uma restauração gráfica sugerida por esta *Innovación*, o que foi fantástico, digamos que, retira-se o bolor para o lado há um entusiasmo na redação, vamos fazer um jornal diferente, novo, com um desenho gráfico mais moderno. Embora isto nunca seja o sentimento geral de todas as pessoas, mas pensando eu, sempre foi muito bom, porque de repente os jornais portugueses, eu digo os jornais portugueses porque não foi só no *Expresso* que aconteceu, de repente os jornais transformam-se graficamente numa coisa muito boa a nível europeu e a nível mundial. E o *Expresso* ganha prémios, inclusivamente um dos anos é o melhor desenho do mundo, e não é uma coisa...

Que seja tomada de leve.

Exatamente. Ou seja, o jornal quando ganha este prémio, é um jornal muito bom, muito bem estruturado, para os olhos dum desenhador gráfico, muito interessante, e isto corresponde também a um grande entusiasmo da equipa toda. Portanto, esta *Innovación* é responsável pelo jornal *i*, também trabalha no *Público*.

Depois houve uma coisa muito interessante, da qual eu fiz parte, que foi um encontro ibérico, que se chama ÑH. Não sei se isto é uma novidade para ti...

Não...

Ou seja, há uma organização ibérica, que pretende dar um prémio anual aos melho-

res jornais da Península Ibérica, isto depois anos mais tarde, foi aberto a jornais da América Latina, mas isso é agora muito recente. Portanto, os jornais de Portugal e Espanha concorrem anualmente com as suas páginas e há um prémio dado pelo júri, e depois há um congresso, chama-se ÑH, -n...

390 O -ñ, o -n com til.

Exatamente, portanto há o ÑH1, ÑH2, acho que vai no décimo ou no décimo primeiro, isto já tem alguns anos, se calhar mais um bocadinho. Portanto eu vou ao ÑH1 que é na Corunha, e faço parte da equipa que organiza o ÑH2 em Lisboa, patrocinado pelo Expresso e pela Câmara Municipal de Oeiras, porque naquela altura o *Expresso* já tinha mudado da Duque de Palmela, em Lisboa, para onde está neste momento em Paço de Arcos. Portanto nós organizamos o encontro ibérico, onde estão representados, como deves calcular, todos os jornais, portanto o *El País*, o *El Mundo*, todos os jornais espanhóis e portugueses. Tanto o *Público* como o *Expresso* ganharam muito, porque este prémio é dividido nas suas várias secções. E é uma coisa muito interessante, porque digamos que há um pensamento evolutivo do desenho gráfico e das redações, que não se fecham, mas que há aqui uma abertura...

400

Uma relação...

Uma relação entre as várias redações, ou seja, os diversos profissionais começam a comunicar. Há uma certa relação entre os diversos profissionais de Portugal e Espanha e isto é muito bom, porque, como se costuma dizer, “a falar é que a gente se entende”, e se tu fores a ver há aqui um começo, consciente, aliado às novas tecnologias e à comunicação entre todos, e os jornais de repente começam a ser todos redesenhados e começam a evoluir. O *Expresso*, por exemplo, desde que nasceu, ate à primeira remodelação, passaram anos. Portanto isto deixou de acontecer, os jornais hoje em dia estão sistematicamente a fazer remodelações gráficas mais rápidas e não andam anos a desenhar o mesmo. Isto aconteceu em muitos países, na Alemanha os jornais são muito bem desenhados, em Espanha, há um país que não consegue fazer isso que é a Itália. Os italianos continuam a não conseguir fazer isto, sempre me fez muita confusão os jornais italianos, muito difíceis de ler, muito complexos em termos visuais, uma grande confusão. E é de facto o país, não me lembro de outro país onde isso aconteça.

405

410

415

Isto para dizer o quê? Já não me lembro o que tu me perguntaste.

Era esta evolução gráfica no design dos jornais, já com as novas tecnologias.

420

Pois, é assim, as novas tecnologias vieram dar muita facilidade às modificações. Ah! Mas eu estava a falar no congresso, no ÑH. Portanto o *Expresso* organizou o número 2, vieram a Oeiras e Paço de Arcos muita gente, e neste congresso dá-se dois pontos de partida: que é a grande discussão, porque foram promovidas mesas de discussão no congresso, sobre este assunto, a grande discussão de o que é que é a internet e do que

425 é que será os jornais na internet, portanto foram convidados os diretores do *Público*,
do *Expresso*, e não só, também do *El País*... e foram feitas mesas de discussão, porque
na altura estavam a começar a evoluir os *sites* dos jornais, e começou aí o grande erro
dos jornais, o grande tiro no pé, que foi começar a divulgar informação gratuita, nin-
guém imaginou a dimensão do erro que foi isto. Porque hoje em dia, ainda estamos
430 a sofrer essas consequências, eu penso que se os jornais tivessem tido na altura, o
discernimento de logo à partida fazer as pessoas pagar pela informação, assim como
se faz com um jornal em papel. Hoje em dia eventualmente, é evidente que eu não
sei, que o panorama dos *media* eventualmente estaria diferente. Na altura não houve
esse discernimento, ninguém pensou nisso e deu no que deu. Mas foi muito interes-
sante haver neste congresso essa discussão.

435 Isto foi uma coisa. A outra coisa foi, nasceu neste congresso, a ideia de convidar um
grande designer, que se chama Mark Porter, que tinha na altura feito com grande
êxito a remodelação gráfica do *The Guardian*. Portanto na altura o Mark Porter tinha
revolucionado, digamos assim, e feito um grande trabalho neste jornal inglês, era as-
sim o grande designer na altura, e ele foi convidado para fazer a remodelação gráfica
440 do *Público*, que ainda hoje se mantém.

E portanto esta ligação das novas tecnologias com a evolução do desenho gráfico é
evidente, tudo ficou facilitado, as coisas tornaram-se muito mais rápidas e os jornais
começaram a mexer completamente.

445 E o próprio paradigma visual dos novos *media*, digamos assim, influenciou também em
parte...

Sim, quer dizer, e os desenhador gráficos começaram a ter importâncias diferentes.
Portanto, digamos que há um envolvimento, as redações e as administrações dos
grandes jornais começaram, de alguma maneira, a dar mais importância a estas
questões estéticas.

450 Bem, da minha parte está tudo. Não sei se há algo que gostasse de acrescentar?

Não, olha, estou muito contente de ser útil.

(risos)

Estas coisas para mim são apaixonantes. Eu neste momento estou desempregado e
faz-me bem relembrar estas coisas.

455 A evolução tem aspetos positivos e tem outros negativos. E a parte negativa sobrou
para mim e para algumas pessoas da minha geração, porque existe uma resistência
muito forte relativamente ao desaparecimento do papel.

Houve uma evolução na maneira de pensar, eu hoje em dia estou mais parte de acre-
ditar que será mais difícil manter o papel.

460

Ao nível do jornal impresso.

Ao nível do jornal impresso, ou seja, os jornais ainda vão existir durante alguns anos, eu penso que sim, mas sempre com esta tendência para desaparecer, digamos que os jornais em papel têm uma espécie de faca na cabeça. Há muitas resistências.

465

Portanto estamos numa fronteira, aquilo que pode acontecer e aquilo que eu gostaria que acontecesse era que os jornais, as coisas impressas em papel não desaparecessem, aquilo que eu eventualmente gostaria que acontecesse, e se calhar é o que vai acontecer, é as coisas impressas tendencialmente serão feitas para nichos, ou seja, deixarão de ser uma coisa universal e que toda a gente compra, eventualmente especializar-se-ão mais em determinadas áreas.

470

Deixarão talvez de ser meios para a disseminação da informação e talvez mais para a discussão da informação.

Exatamente, ou seja, hoje em dia ninguém liga nenhuma àquilo que os jornais dizem, é isso que acontece. A tua geração provavelmente não compra jornais.

Compro mais revistas de crítica e discussão.

475

Mais revistas específicas sobre temas que te interessam.

Também compro coisas mais a nível cultural, onde pode haver discussão política e discussão económica, mas é sempre neste sentido de discussão e não apenas de divulgação, porque hoje em dia, mesmo que queiramos evitar a divulgação de notícias, onde quer que vamos, nas redes sociais, somos sempre confrontados com as notícias.

480

Aquilo que nos interessa saber, dum momento para o outro, tem outros canais e não os jornais. Portanto, os jornais têm de se especializar, têm que ser muito rigorosos, têm que escrever muito bem, têm que, o leitor que compra tem que saber que à partida que, aquilo que está a comprar, é rigoroso e muito bom. Porque se não, não vale a pena.

485

Bem, gostava de lhe agradecer novamente por toda a disponibilidade prestada e acho que é isto.

Depois se precisares de alguma coisa, de algum material, eu tenho algumas coisas, imagens, eu tenho na minha arrecadação outros materiais, o que eventualmente pode ser útil.

490

Mas o meu percurso, quando começo a andar para trás, acho incrível o que evoluiu, a maneira como se fazem os jornais é impressionante. O nascimento do *Público* foi uma coisa absolutamente fantástica, os americanos tinham razão quando vieram cá à redação e ficaram espantadíssimos. E depois a partir daí, porque foi num momento de fronteira ali, muito engraçado, os jornais não se faziam com computadores. E a tua geração hoje em dia, não viveu...

495

A prática projetual manual.

500 Pois, o meu curso, porque eu fiz a António Arroio e depois entrei no *Expresso*, depois fiz o IADE, portanto esse curso não havia computadores, eu fiz todo esse percurso sem computadores. Depois para aí um ano ou dois depois é que o Victor da Silva, na Escola António Arroio, começou a ter lá um departamento, no curso de desenho gráfico, onde tinha um Macintosh, portanto ele próprio...

Começou a investir nisso.

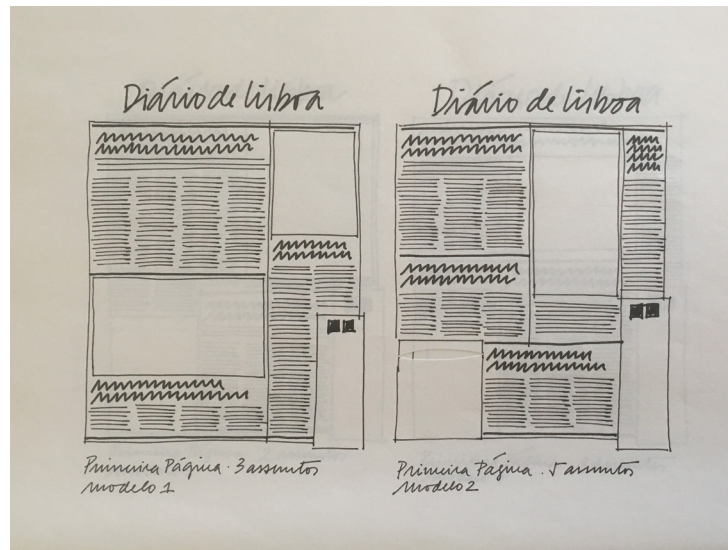
505 A investir nisso. Mas não passou por mim, ou seja, a António Arroio foi à mão, o IADE foi à mão, porque eu fiz o IADE e só uns anos depois é que começo a mexer em computadores, em 88-89, por aí.

E pronto, é isto. Obrigado novamente.

Depois se quiseres mais algum pormenor, alguma coisa, a gente vai falando.

Ok, obrigado.

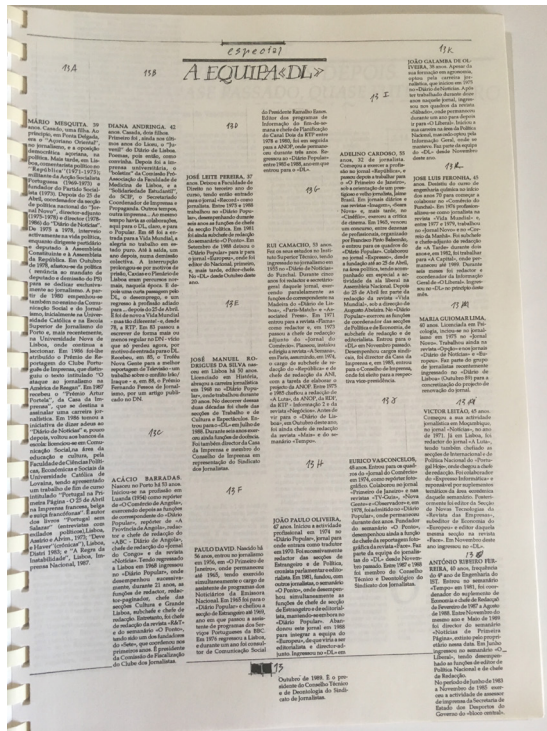
IMAGENS RECOLHIDAS



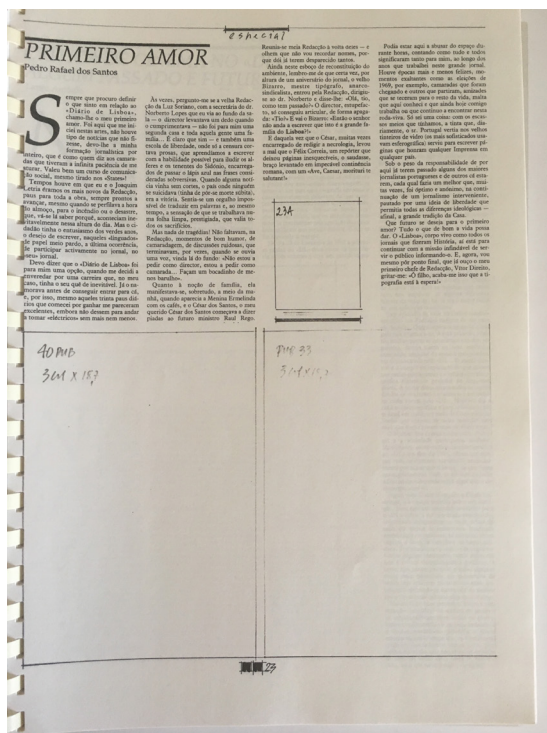
A Esboços para a paginação do Diário de Lisboa em desktop pubsling.



B Esboço para primeira página do Diário de Lisboa em desktop pubsling.



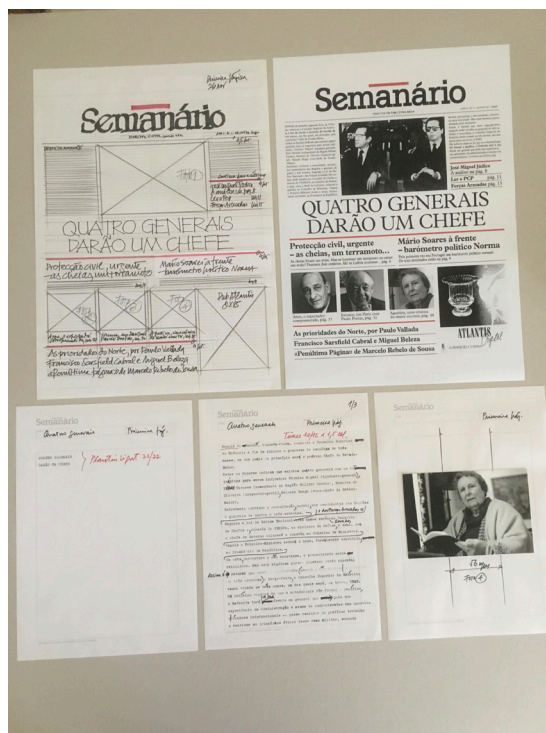
Esboços para as primeiras páginas do Diário de Lisboa em desktop pubslng.



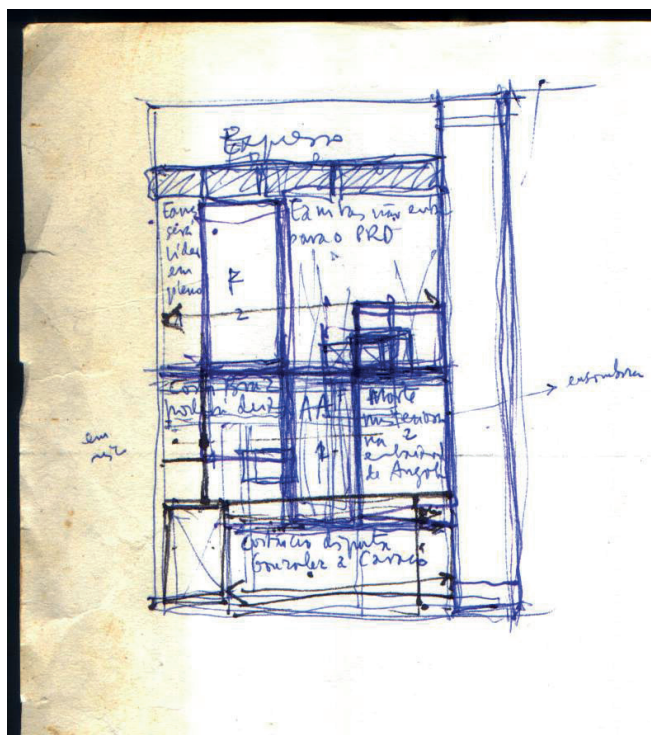
Esboços para as primeiras páginas do Diário de Lisboa em desktop pubslng.



E Esboços para o redesign da marca gráfica do *Diário de Lisboa*.



F Exemplo do redesign da primeira página do *Semanário* em Desktop Publishing.



G Esboços para a primeira página do *Expresso*.
Cortesia de Jorge Barbosa



H Fotografia duma mesa de trabalho no período da fotocomposição.

Exemplo de lauda dactilografada e corrigida do *Expresso*.
Cortesia de Jorge Barbosa

GUIÃO DE QUESTIONÁRIO

O presente questionário é composto por 3 grupos de questões, que resultam duma adaptação do guião criado para a entrevista. Após a leitura do mesmo, pedia-lhe que respondesse aos pontos indicados e, caso veja pertinente, poderá acrescentar outras informações no último ponto.

1. CONTEXTO BIOGRÁFICO

Gostava de começar por conhecê-lo, de saber como foi o seu percurso formativo até chegar a esta área.

A nível profissional, poderia descrever-me por onde começou e como foi/é esse percurso, até aos dias de hoje? Dos vários projetos gráficos em que já esteve envolvido até hoje, qual ou quais destaca como sendo o(s) que mais gozo lhe deu(deram) fazer ou lhe é(são) mais caro(s)?

2. CONTEXTO TÉCNICO-TECNOLÓGICO

Como era o ambiente tecnológico quando entrou na Grafinova?

Como era esse mesmo ambiente quando saiu da empresa?

Gostava que me relatasse como é que passou a integrar a Textype e quais as principais diferenças que notou nesta mudança de empresas, nomeadamente ao nível do ambiente tecnológico.

Recordo-me, em entrevista, de ter dito que a fotocomposição teve três fases, gostava que me explicasse quais foram e como se foi apercebendo disso mesmo.

Como é que a evolução tecnológica — a passagem da fotocomposição para a *Desktop Publishing* — ocorreu na Textype?

Como foi evoluindo o ambiente tecnológico na Textype até à sua saída?

Em entrevista também falamos da formação especializada na área. Gostava que me relatasse como foi este processo de aprendizagem das tecnologias, e do nascimento das formações especializadas, que começaram a surgir já perto do final do século XX.

3. RELEVÂNCIA DAS TÉCNICAS E TECNOLOGIAS NO PROCESSO DE PRODUÇÃO GRÁFICA NA IMPRENSA ESCRITA

Qual foi o efeito que esta mudança de ambientes teve no processo de trabalho?

Quais as principais diferenças que nota entre os dois ambientes a nível gráfico?

Há mais alguma informação que gostasse de acrescentar?

Muito obrigado pela sua colaboração.

NOTA BIOGRÁFICA DO INQUIRIDO

MÁRIO CHAROLA

Ingressara nas artes gráficas no início da década de 1980, na empresa Grafanova, trabalhando no processo de fotocomposição de jornais. Com a adopção da técnica *Desktop Publishing* na produção de material impresso, aprendera de modo autodidacta a funcionar com o *hardware* e *software*, ensinando de modo informal outros profissionais e formadores na área.

GRELHA DE ANÁLISE DO QUESTIONÁRIO

Categorias de análise	Inquirido A
<i>Identificação</i>	
Nome	Mário Charola
Data	14 de agosto de 2019
<i>Contexto biográfico</i>	
Formação	Linhas 10-14, 168-172
Percurso profissional	Linhas 17-19, 26-33
Qual/quais o(s) projeto(s) que lhe é/são mais caro(s)	Linhas 36-40
<i>Contexto técnico-tecnológico</i>	
Período de envolvimento nas empresas de produção gráfica	Linhas 26-27, 32-33
Ambiente técnico-tecnológico nas empresas aquando do primeiro contacto	Linhas 44-71, 92-99,
Ambiente técnico-tecnológico nas empresas quando se afasta da/volta a ter contacto com a sua produção	Linhas 73-83, 147-158
<i>Relevância das técnicas e tecnologias no processo de produção gráfica na imprensa</i>	
Efeito que a mudança de ambientes técnico-tecnológicos teve no processo de trabalho	Linhas 74-83, 102-136, 147-158, 162-176
Principais diferenças entre os dois ambientes técnico-tecnológicos a nível gráfico	Linhas 93-97

QUESTIONÁRIO A MÁRIO CHAROLA

O presente questionário é composto por 3 grupos de questões, que resultam numa adaptação do guião criado para a entrevista. Após a leitura do mesmo, pedia-lhe que respondesse aos pontos indicados e, caso veja pertinente, poderá acrescentar outras informações no último ponto.

1. CONTEXTO BIOGRÁFICO

10

Gostava de começar por conhecê-lo, de saber como foi o seu percurso formativo até chegar a esta área.

15

Iniciei a minha carreira laboral após a conclusão do 9.º ano de escolaridade, prática que nos padrões atuais de sociedade poderão parecer precoces, o certo é que nessa altura eram completamente vulgares, e em muitos casos, até mais cedo, como foi o caso do meu irmão quatro anos mais velho (assim como a maioria da sua geração), que abandonou os estudos depois de concluir o 6.º ano.

A nível profissional, poderia descrever-me por onde começou e como foi/é esse percurso, até aos dias de hoje?

20

Comecei por ir trabalhar para uma vidraceira de um tio. A experiência não correu pelo melhor (por motivos extras que não são relevantes para esta entrevista) e durou apenas seis meses. Na altura vivia no Bairro de Santa Catarina/Bairro Alto, local onde se encontravam a grande maioria das oficinas gráficas da época que produziam jornais: o Século, o Diário Popular, o Diário de Lisboa, o Jornal de Comércio, a Mirandela. A oferta na zona para expedição de jornais era grande, pelo que não foi difícil começar a trabalhar na Distribuidora VASP. Estávamos no ano de 1979, e lá eram expedidos grandes títulos da época, jornais como *O Tempo*, *O Expresso*, *O Correio da Manhã*, entre outros.

25

30

Em Fevereiro de 1981 deu-se início da minha caminhada nas Artes Gráficas, com a entrada na empresa Grafanova por intermédio de um cunhado meu que lá trabalhava. Era uma empresa dedicada exclusivamente a jornais, onde eram compostos títulos como *Correio da Manhã*, *O Tempo*, *A Tarde*, *A Gazeta dos Desportos*, além de vários outros títulos de jornais regionais.

Saí para cumprir o Serviço Militar Obrigatório, de Maio de 1985 a Agosto de 1986, e regresssei onde me mantive até Agosto de 1987, altura que recebi um convite para ingressar na Textype, ao qual aceitei e me mantive até ao seu encerramento.

35

Dos vários projetos gráficos em que já estive envolvido até hoje, qual ou quais destaca como sendo o(s) que mais gozo lhe deu(deram) fazer ou lhe é(são) mais caro(s)?

A adrenalina por ocasião do fecho de um jornal é algo que nos marca para sempre. Sentir várias secções, numa correia desenfreada, a funcionar como um todo, como uma verdadeira equipa, para cumprir o *deadline*, era muito gratificante.

O tratamento de imagens, nomeadamente nos retoques, recortes e correções de cor, sempre me agradou, assim como a paginação de catálogos.

2. CONTEXTO TÉCNICO-TECNOLÓGICO

Como era o ambiente tecnológico quando entrou na Grafanova?

Por essa altura, os componentes eletrónicos eram praticamente nulos. A fotocomposição era feita em máquinas com um teclado, sem visores, que produzia uma fita perfurada. Essa fita, a partir da perfuração central, permitia perfurar três furos em cima e três em baixo. Cada furo, obviamente, correspondia a uma letra, o que nos obrigava a saber a descrição de cada furação, para quando nos “perdêssemos” soubéssemos onde nos “encontrávamos”.

Recebíamos as maquetes feitas a caneta de feltro, com as indicações sobre a dimensão das colunas e sobre os subtítulos. No que diz respeito aos tipos de letra, por essa altura apenas dispunhamos de seis tipos de letra, de modo geral o normal, o itálico, o negro, o itálico negro, o condensado e uma outra de caracteres especiais. Quanto aos títulos, eram produzidos numa máquina, ao qual era dado o nome de “tituleira”, que continha papel fotográfico de pequena dimensão, que tinha como um corpo máximo 72 pontos. Dimensões superiores eram efetuadas através de processo fotográfico. Diria mesmo que mais de 80 por cento dos títulos passavam por a secção de fotografia para ajuste de dimensões em função do espaço maquetado previamente. Para além das ampliações e reduções de títulos, tinham também a conversão de positivos para negativos, assim como a produção das colunas em rede.

Após a conclusão dos artigos, a fita perfurada passava para uma de leitura que tratava de “ler” e converter os caracteres para papel fotográfico. Após o processo de revelação, destes artigos já em papel, faziam-se fotocópias que eram enviadas para serem revistos para a secção de Revisão, sendo os “originais” depois enviados para a secção de Montagem, onde, como o nome indica, se dava início à montagem destes numa folha de papel com a dimensão da folha do jornal. Estes textos eram passados numa máquina que continha cera, que permitia com que as “costas” ficassem com cola, que possibilitava colocar nas referidas páginas. Após a colocação de todos os elementos, títulos, textos, fotos, filetes, redes, etc., e estando a página finalizado, depois de uma revisão final, era convertida, por meio fotográfico, num fotolito a negativo, produto esse que iria seguir para a impressão, onde aí, se iria transformar nas chapas.

Como era esse mesmo ambiente quando saiu da empresa?

Após a minha ausência para cumprimento do Serviço Militar Obrigatório, encon-

75 trei uma secção totalmente modernizada. Uma nova era começava. A fotocomposição era agora feita em computadores já munidos com monitores que nos permitiam mais facilmente corrigir os erros efetuados. Mas a grande mais-valia foram para com os chamados “pequenos anúncios”. Este novo sistema, já computadorizado, permitia que seleccionássemos qual a regularidade com que estes entravam: fosse somente segundas, quartas e sextas ou uma vez por semana durante determinado tempo de-
80 xava de ser problemático, pois quando fotografássemos o dia “X”, iria permitir que saísse uma coluna de papel limpa sem necessidade de qualquer outro tipo de intervenção. Foi realmente um grande salto tecnológico, que permitiu que dezenas horas de mão-de-obra fossem poupadas.

85 Gostava que me relatasse como é que passou a integrar a Textype e quais as principais diferenças que notou nesta mudança de empresas, nomeadamente ao nível do ambiente tecnológico.

 Podendo o futuro da Grafinova estar comprometido, pois já se sabia que o “Correio da Manhã” iria para novas instalações com equipamentos próprios, aceitei o convite que me foi endereçado pela Textype através de um ex-colega.

90 Pela segunda vez, num curto espaço de tempo, iria acontecer um grande salto na minha vida profissional.

 Nessa altura a empresa dispunha de duas máquinas “Linotherm”, que possibilitavam trabalhar com quatro tipo de fontes simultaneamente, para além de máquinas “MCS”, que eram capazes de trabalhar com um número bastante superior de fontes
95 ao mesmo tempo, pois já incorporavam diskettes de 5 ¼ polegadas, que permitiam ir “ler” mais tipos de letra. Já possibilitava novas técnicas, como a utilização de capitulares ou recolhidos, assim como textos a contornar as imagens. Em poucos meses, passei de fotocompositor de texto corrido para jornal, para a fotocomposição elaborada de livros de matemática.

100 Como é que a evolução tecnológica — a passagem da fotocomposição para a Desktop Publishing — ocorreu na Textype?

 Essa ocorrência deu-se em meados de 1991, altura recebemos dois computadores da Apple. Se a memória não me falha, foram um Macintosh Classic II, com 2 Mg de memória RAM e 20 de disco rígido, e um Macintosh II FX, com 4 Mg de memória RAM
105 e 20 Mg de disco. O primeiro era acompanhado por um monitor monocromático e destinava-se essencialmente para compor texto, numa versão do Word que talvez fosse a 3.0. O outro, já possuía um monitor a cores, num formato A4 ao alto, onde já corria a primeira versão do programa QuarkXpress que se veio a tornar um software de referência na indústria gráfica por longos anos, e que marca o início da paginação eletrónica, com a junção de hardware e software mesma máquina. Juntamente com
110 esses dois primeiros modelos, vieram mais duas novidades: uma impressora laser a preto e branco, de formato A4, que veio a permitir que assim que fizessem as provas

fossem feitas em papel IOR normal, e só depois de emendado fosse enviado para papel fotográfico ou película; e uma máquina de saída de película, uma AG 2000. Apesar deste avanço, continuamos numa fase em que somente se trabalhava o texto, sendo as imagens feitas pelo processo de montagem.

Por ocasião de 1995, deu-se novo salto, com a aquisição de um “Alpha Pro Studio”, da Screen, vendida em Portugal pela Stag. Pelo conhecimento que tive, foi a segunda empresa a ter tal equipamento, depois da Lisgráfica. Um investimento enorme, mas que permitiria a junção de texto e imagem, com um produto final das quatro películas de selecção, sem necessidade de recorrer a outras secções. Apesar de todo o processo ainda levar umas boas horas, se recordarmos que os dias que este demorava na fotocomposição, fotografia e montagem, poderemos dizer que foi uma evolução fantástica.

Mas a tecnologia avançava a uma velocidade alucinante. Pouco tempo depois, foi adquirido computador Quadra 950, que já dispunha de uma grande capacidade de processamento para a altura, que mais uma vez revolucionou as Artes Gráficas, pois apesar de ser um equipamento com valor elevado, abria o acesso a um enorme número de gráficas, que de todo, não poderiam adquirir um estúdio. O mesmo scanner que enviava as imagens digitalizadas “Alpha Pro Studio”, também conseguia direccionar imagens para o Quadro 950. Com a evolução do software e hardware, com novas versões do Photoshop, onde, por exemplo, foram integradas a possibilidade de trabalhar em várias “camadas”, assim como a introdução do “Histórico” e com a aquisição de novos PowerPc, com novos processadores muito mais rápidos, o “Alpha Pro Studio” rapidamente se tornou obsoleto, pois os Macintosh depressa se tornar mais rápidos que este.

Um dos grandes problemas nessa altura, era a capacidade de armazenamento. É que, na verdade, o tamanho de uma imagem de formato igual, é o mesmo em 2019 como era nos anos 90. O que mudou, e muito, é a capacidade de armazenamento. Enquanto hoje falamos em Terabytes (1024 Gb / 1.048.576 Mb), naquela época, um disco de armazenamento andava pelos 650 Mb. Isto para além da dificuldade em inserir uma imagem de grande “peso” nos programas de paginação, como o QuarXpress. Então surgiu outra novidade: um RIP que permitia gerar imagens em baixa resolução, imagens essas que eram trabalhadas na paginação, e que ao enviar para o RIP, este substituíam as “baixas” pelas “altas”.

Como foi evoluindo o ambiente tecnológico na Textype até à sua saída?

Para além da evolução dos hardwares e softwares, a empresa atualizou-se ao fazer novo investimento: uma máquina de saída de película de grandes dimensões, com capacidades para “deitados” de 16 páginas. Ora, isso colocou-nos em posição de poder tirar, para além de páginas limpas, deitados completos já com a imposição feita. Como consequência, as secções de fotografia e montagem, sofreram uma diminuição de trabalhadores, alguns requalificados para outras funções, tais como operadores

155 de informática ou mesmo impressores. Mais tarde, viria a ser adquirida uma máquina de impressão digital, uma Xeikon, com 47 cm de boca e alimentada por rolo. Com a chegada de duas máquinas de impressão offset Heidelberg 50x70cm, uma a quatro e outra a duas cores, veio também um CTP (Computer-To-Plate). Em 2009, já em novas instalações, foram obtidas novas máquinas, das quais uma de impressão offset Heidelberg 70x100cm a 5 cores+verniz, guilhotinas e variadas máquinas de acabamento.

160 Em entrevista também falamos da formação especializada na área. Gostava que me relatasse como foi este processo de aprendizagem das tecnologias, e do nascimento das formações especializadas, que começaram a surgir já perto do final do século XX.

165 Aí residia uma das grandes lacunas do mercado, pois nem eu, nem nenhum dos meus colegas, recebemos qualquer tipo de formação aquando a aquisição dos Macintosh. Não só a empresa responsável pela venda, a Autográfica, não tinha qualquer programa de formação, como não existia nada do género por aquela altura no país. Para “ajudar” ainda mais, até os manuais que acompanhavam as máquinas eram em inglês. Na altura, inglês só o que ouvia dos filmes e pouco mais, pois durante a minha formação escolar só obtive aprendizagem em francês. Como responsável de secção, resolvi, por iniciativa própria, frequentar um curso de inglês que me permitisse consultar e compreender os manuais (curso esse que, depois de lhe tomar o gosto, acabou por se prolongar por três anos) de modo a que conseguisse não só adquirir os conhecimentos necessários para mim, como para transmitir aos meus colegas. O problema era geral. Por isso, qualquer “descoberta” era partilhada pelos clientes/designers, que também davam os primeiros passos, e vice-versa. Houve inclusive professores/170 formadores que me consultavam para receber informação. A partilha de conhecimentos foi, sem dúvida, uma grande valia para todos nós.

180 3. RELEVÂNCIA DAS TÉCNICAS E TECNOLOGIAS NO PROCESSO DE PRODUÇÃO GRÁFICA NA IMPRENSA ESCRITA

Qual foi o efeito que esta mudança de ambientes teve no processo de trabalho?

Quais as principais diferenças que nota entre os dois ambientes a nível gráfico?

Há mais alguma informação que gostasse de acrescentar?

Muito obrigado pela sua colaboração.

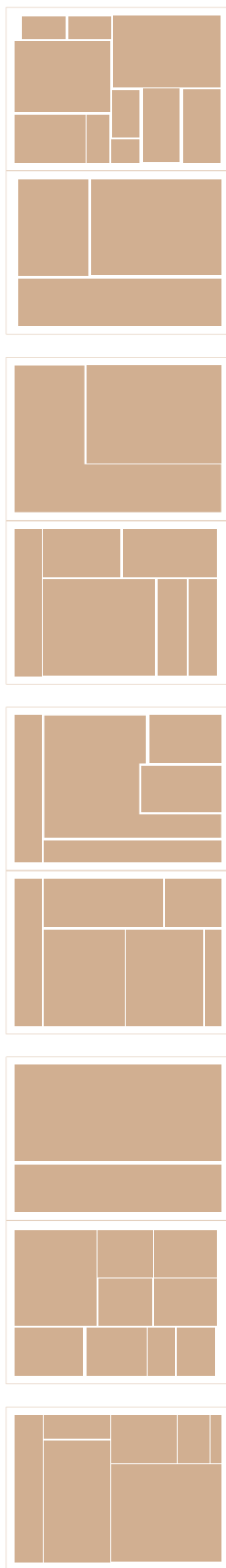
DIÁRIO DE LISBOA

GRELHA DE ANÁLISE

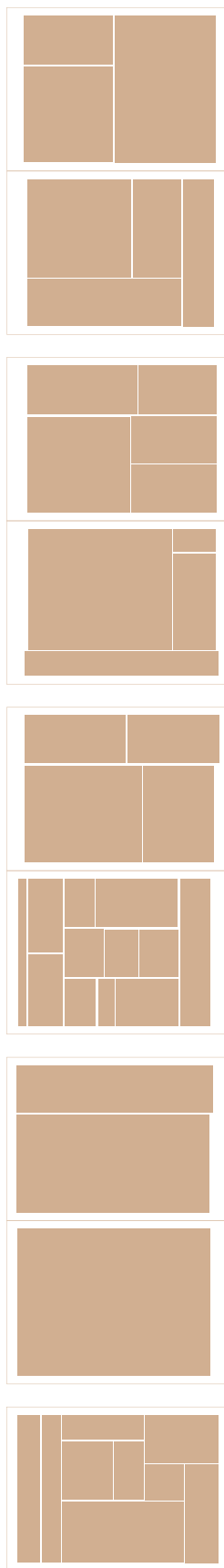
<i>Categorias de análise</i>	<i>Ano 60 Número 20421 (29/11/1980)</i>	<i>Ano 70 Número 23377 (29/11/1990)</i>
Formato	Tabloide (~29,5x40,3)	Tabloide (~29,5x40)
Número de colunas por página	6 (4cm texto)	6 (4cm texto)
Espaço entre as colunas	0,5 cm	0,5 cm
Tipo de composição	Vertical	Vertical e horizontal
Marca Gráfica	Lettering a preto	Lettering a preto
Tipografia	Fonte não-serifada transicional ou fonte serifada transicional	Fonte serifada humanista ou fonte não-serifada transicional
Sistema de impressão	Offset	Offset
Número de Cores	2 cores diretas (preto e vermelho)	2 cores diretas (preto e vermelho)

ESQUEMAS DA COMPOSIÇÃO DAS PÁGINAS DOS NÚMEROS ANALISADOS

Ano 60 Número 20421



Ano 70 Número 23377



RECOLHA FOTOGRÁFICA

A Fotografias das primeiras páginas do
Diário de Lisboa Ano 60 Número 20421.



Presidenciais 7 de Dezembro

Em duas palavras

"Não é o Primeiro-Ministro que escolhe o Presidente"

Violência II

ERICEIRA

ALTERAÇÃO NOS NÚMEROS DOS TELEFONES

AVISO DE VENDA DE BILHETES DE LOTARIA

TELECOMUNICAÇÕES

Presidenciais 7 de Dezembro

Preocupado com Eanes Sá Carneiro ameaça eleitores e dirigentes

De vibora na mão

Desorganização da campanha irrita o candidato

Eleições na Marinha sugerem quebra de influência do "Grupo dos 80"

12 milhões em Prémios

Super Atlas

10 AUTOMÓVEIS

3 CARAVANAS

TV e CORES

BILHETES DE LOTARIA

e muitos e muitos mais prémios (1000)

é tão fácil ganhar

DATA LIMITE - 9 DE DEZEMBRO

de ontem para hoje

"Tollan": rombo de esperança

Tribunal de Polícia

Clark Gable de polícia ou o polícia de Clark Gable

"A EFICIÊNCIA NÃO TEM FRONTEIRAS"

Para que não se sinta desleixado, em Portugal somos portugueses, na Inglaterra somos ingleses, na Alemanha alemães. Resumindo: 37 países oferecem-lhe as vantagens de serviços nacionais. Isto é o que chamamos um verdadeiro serviço internacional.

Expertmente e verazmente

interRent

Organização internacional de aluguer de automóveis

Em Maum

Os "ata magalhães" somam milhões sobre milhões

Emílio Gesteira em Santa Clara

Quem matou Delgado pensou em Ben Barka

Roubar e ceder ao polícia

Furto de bombas correntes

FOTOCOPIAS

LABORATÓRIOS AUTOMÁTICOS DE FOTOGRAFIA A CORES

QUADROS A ÓLEO

GALERIA ROBERTO

CAIXA NACIONAL DE PENSÕES

PAGAMENTO DE PENSÕES 12,7 MHS

B Fotografias das primeiras páginas do
Diário de Lisboa Ano 70 Número 23377.



O Guia do Bom Garfo

RESTAURANTE A PARAGEM

CONDOMÍNIO PAVÃO COM LUGAR

AS CONDIÇÕES IDEIAIS PARA O ALMOÇO DIÁRIO

ABERTO TODOS OS DIAS

ABERTO DE MARÇO COM LUGAR DIARIAMENTE

TEL. 55 87 86 - 54 12 16

Restaurante antônio

ABERTO TODOS OS DIAS

ABERTO DE MARÇO COM LUGAR DIARIAMENTE

TEL. 55 87 86 - 54 12 16

O FORNO IDIANENSE

ABERTO TODOS OS DIAS

ABERTO DE MARÇO COM LUGAR DIARIAMENTE

TEL. 55 87 86 - 54 12 16

POLÍTICA

Ministério Público exige uma lei igual para todos

Ministério Público, no Aracaju, «Basilio tremelhou o rebanho de Cavaco»

Ministério Público, no Aracaju, «Basilio tremelhou o rebanho de Cavaco»

Ministério Público, no Aracaju, «Basilio tremelhou o rebanho de Cavaco»

A TENDINHA

ABERTO TODOS OS DIAS

ABERTO DE MARÇO COM LUGAR DIARIAMENTE

TEL. 55 87 86 - 54 12 16

CASA TRANSMONTANA

ABERTO TODOS OS DIAS

ABERTO DE MARÇO COM LUGAR DIARIAMENTE

TEL. 55 87 86 - 54 12 16

A TENDINHA

ABERTO TODOS OS DIAS

ABERTO DE MARÇO COM LUGAR DIARIAMENTE

TEL. 55 87 86 - 54 12 16

CASA TRANSMONTANA

ABERTO TODOS OS DIAS

ABERTO DE MARÇO COM LUGAR DIARIAMENTE

TEL. 55 87 86 - 54 12 16

A TENDINHA

ABERTO TODOS OS DIAS

ABERTO DE MARÇO COM LUGAR DIARIAMENTE

TEL. 55 87 86 - 54 12 16

CASA TRANSMONTANA

ABERTO TODOS OS DIAS

ABERTO DE MARÇO COM LUGAR DIARIAMENTE

TEL. 55 87 86 - 54 12 16

FORUM

AS MÁSCARAS DO RACISMO

O racismo é um fenómeno que se manifesta em todas as sociedades humanas, independentemente da sua estrutura social, económica e cultural. No entanto, a sua expressão varia de acordo com o contexto histórico e social. Em Portugal, o racismo tem uma longa história, desde a época dos descobrimentos até aos dias de hoje. A luta contra o racismo é uma luta constante, que exige a participação de todos os cidadãos.

SORAYA Tapeçarias Orientais

ABERTO TODOS OS DIAS

ABERTO DE MARÇO COM LUGAR DIARIAMENTE

TEL. 55 87 86 - 54 12 16

ECONOMIA

Agricultores beneficiam de mais uma trégua

Agricultores beneficiam de mais uma trégua

Agricultores beneficiam de mais uma trégua

Agricultores beneficiam de mais uma trégua

SORAYA Tapeçarias Orientais

ABERTO TODOS OS DIAS

ABERTO DE MARÇO COM LUGAR DIARIAMENTE

TEL. 55 87 86 - 54 12 16

SORAYA Tapeçarias Orientais

ABERTO TODOS OS DIAS

ABERTO DE MARÇO COM LUGAR DIARIAMENTE

TEL. 55 87 86 - 54 12 16

INTERNACIONAL

NATO tem agitação na União Soviética

NATO tem agitação na União Soviética

NATO tem agitação na União Soviética

NATO tem agitação na União Soviética

INTERNACIONAL

ONU pronta para decidir a guerra no Golfo

ONU pronta para decidir a guerra no Golfo

ONU pronta para decidir a guerra no Golfo

ONU pronta para decidir a guerra no Golfo

NATO tem agitação na União Soviética

NATO tem agitação na União Soviética

NATO tem agitação na União Soviética

NATO tem agitação na União Soviética

ONU pronta para decidir a guerra no Golfo

ONU pronta para decidir a guerra no Golfo

ONU pronta para decidir a guerra no Golfo

ONU pronta para decidir a guerra no Golfo

NATO tem agitação na União Soviética

NATO tem agitação na União Soviética

NATO tem agitação na União Soviética

NATO tem agitação na União Soviética

ONU pronta para decidir a guerra no Golfo

ONU pronta para decidir a guerra no Golfo

ONU pronta para decidir a guerra no Golfo

ONU pronta para decidir a guerra no Golfo

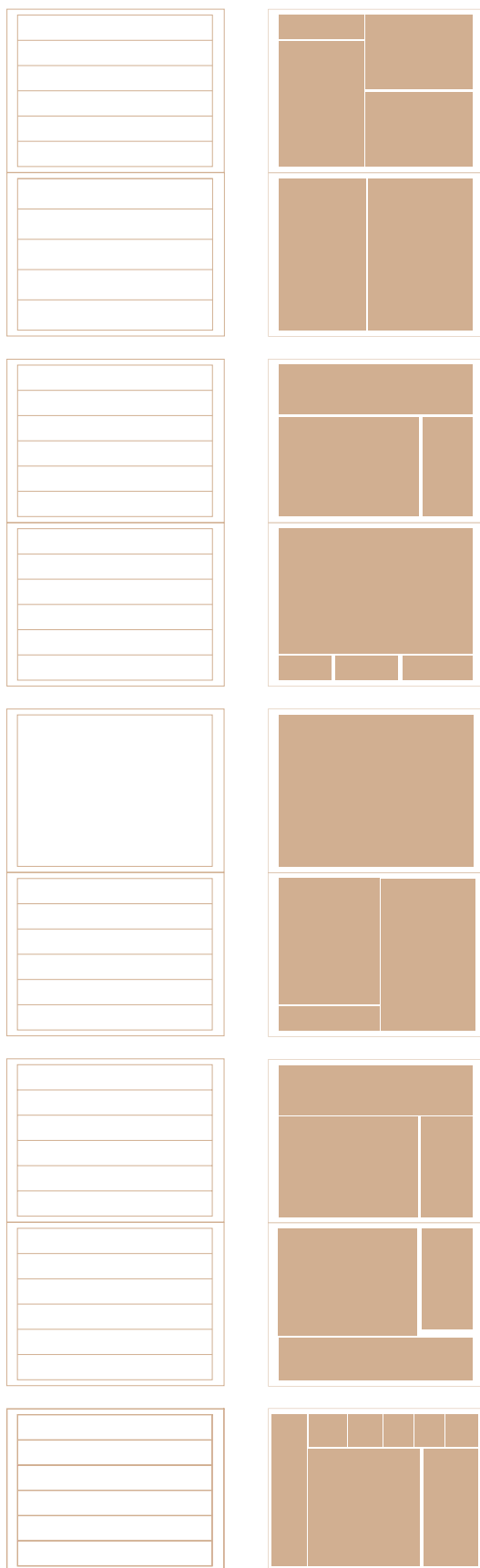
PÚBLICO

GRELHA DE ANÁLISE

<i>Categorias de análise</i>	<i>Ano 1 Número 1 (5/3/1990)</i>
Formato	Tabloide (~27,5x36,8)
Número de colunas por página	6 (4cm texto)
Espaço entre as colunas	0,3 cm
Tipo de composição	Vertical
Marca Gráfica	Logotipo a preto numa fonte serifada moderna com pormenor a azul
Tipografia	Fonte serifada moderna ou fonte não-serifada transicional
Sistema de impressão	Offset
Número de Cores	Quadricromia CMYK

ESQUEMAS DAS GRELHAS E DA COMPOSIÇÃO DAS PÁGINAS DO NÚMERO ANALISADO

Ano 1 Número 1



RECOLHA FOTOGRÁFICA

Fotografias das primeiras páginas do Público Ano 1 Número 1.





D Pormenor da marca gráfica do *Público* Ano 1 Número 1.

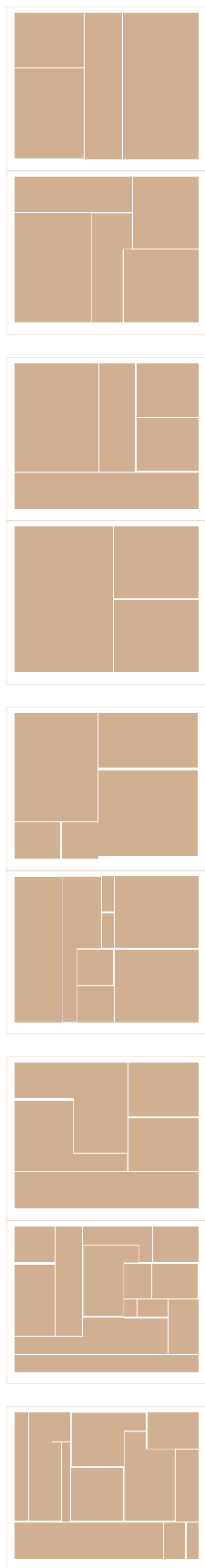
EXPRESSO

GRELHA DE ANÁLISE

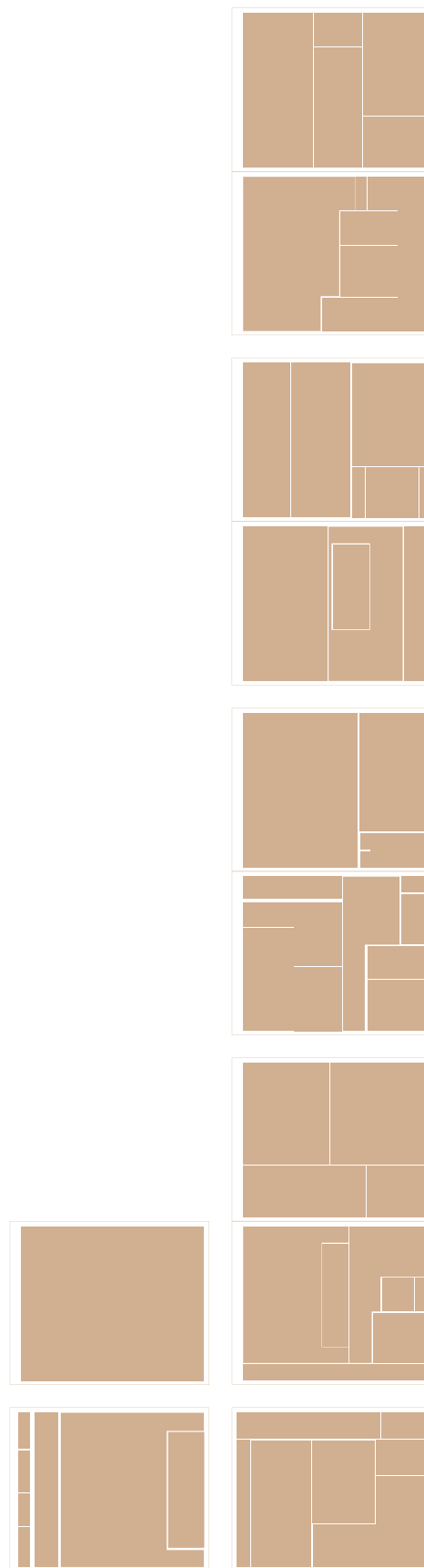
<i>Categorias de análise</i>	<i>Ano 10 Número 532 (8/1/1983)</i>	<i>Ano 20 Número 1054 (9/1/1993)</i>
Formato	Broadsheet (~50x41cm)	Broadsheet (~50x41cm)
Número de colunas por página	8 (4,1cm texto)	9 (4cm texto) ou 8 (4,6cm texto) ou 7 (5cm texto) ou 6 (6,2cm texto)
Espaço entre as colunas	0,5cm	0,3cm ou 0,4 (6 colunas)
Tipo de composição	Vertical	Vertical
Marca Gráfica	Logotipo a preto numa fonte serifada transicional	Logotipo a preto numa fonte serifada transicional
Tipografia	Fonte serifada transicional ou fonte não-serifada transicional	Fonte serifada transicional ou fonte não-serifada transicional
Sistema de impressão	Offset	Offset
Número de Cores	Escala de cinzas	4

ESQUEMAS DA COMPOSIÇÃO DAS PÁGINAS DOS NÚMEROS ANALISADOS

Ano 10 Número 532



Ano 20 Número 1054



RECOLHA FOTOGRÁFICA

Fotografias das primeiras páginas do *Expresso* Ano 10 Número 532.



Repetição das eleições em Ourique decidida



...a repetição das eleições em Ourique decidida...

segunda-feira

Política à portuguesa

Os golpes e os contragolpes na AD



...os golpes e os contragolpes na AD...

Partido Socialista do Porto rejeita alianças nas

...Partido Socialista do Porto rejeita alianças nas...

autarquias

...autarquias...

NOBRE



Indústrias de Carnes Nobre

CASA DA SORTE

56 BALCÕES
PRÉMIOS GRANDES
1.134.600 CONTOS
2.º PREMIO 24.000 CONTOS
CASA DA SORTE
MUITA «SORTE»
CASA DA SORTE

As minhas canções não têm nada a ver com campanhas eleitorais



...As minhas canções não têm nada a ver com campanhas eleitorais...

Uma recusa difícil para o Ocidente



...Uma recusa difícil para o Ocidente...

DIRECTAMENTE BRASIL

4 voos semanais
Rio de Janeiro - Porto - Lisboa - Porto
e que tal um duche gelado?



energia

ESTUDOS DE MERCADO

SECTORIAIS • QUANTITATIVOS
POR PRODUTO • QUALITATIVOS

Perdas da Sr. Gandhi admitem eleições gerais



...Perdas da Sr. Gandhi admitem eleições gerais...

Japão procura acordo com CEE

...Japão procura acordo com CEE...

Londres recusou OLP árabes recusam Pym



...Londres recusou OLP árabes recusam Pym...

Saldo positivo em 82; condições a discutir para 83

...Saldo positivo em 82; condições a discutir para 83...

QUINTA DO DIA

...e o homem criou o seu conforto...

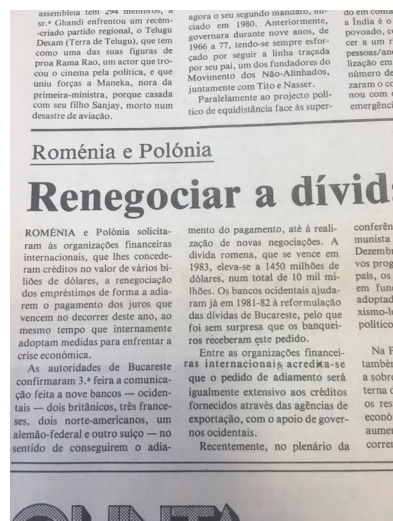
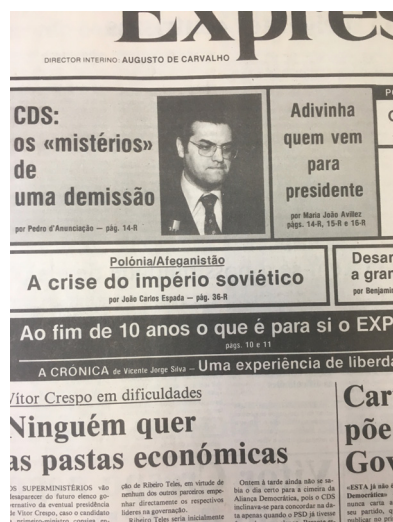
apple computer



...apple computer...

IBERN

um esforço para vencer distâncias



F Pormenores da paginação do *Expresso* Ano 10 Número 532.

G Fotografias das primeiras páginas do *Expresso* Ano 20 Número 1054.



Expresso

EM FOCO

A impossibilidade de sustentar da política em ano de eleições faz surgir as movimentações do PSD e PS

O TABU dos políticos

João Luís



Os pobres suecos

Deputados não querem deixar advocacia

AVIÃO
VENDE-SE

Curso de Montador de Equipamentos de Processamento Industrial
Apresenta o curso para Montador de Equipamentos de Processamento Industrial

Política a Portuguesa

Os vencidos



CHEGOU O PAI NATAL
Schneider



VÁ A express MICRO
Schneider. O PAI NATAL DA INFORMÁTICA.

Expresso

Política

Independentes quase nãmesa

Semana de 40 horas

Quatro barões a menos na bancada social-democrata

Emigrantes abrem novos debates

PS insiste na regionalização para já

Camargo à volta do mundo

Cambridge school
INGLES
FRANÇES
ALEMÃO

Política

Um TRONO sem herdeiros

QUENTE LX FRIO

GESTÃO INTEGRADA NÃO SÓ NO LOCAL, MAS EM TODO O GRUPO
com o sistema informático BELTRONIC Digital... A SOLUÇÃO



Expresso

Vinte anos no fio da navalha

Fontismo em Lisboa?

Críticas quiseram 'crucificar' Padre Frederico

DAWIDENKO
Escritório Superior de Gestão de Documentos





UNIPLEX
Um sistema de escritório em constante evolução (só necessita de um Espírito Aberto)

afriserve

O primeiro gesto é seu

EM FOCO

CORRUPÇÃO
As regras do combate



H Pormenores da marca gráfica do *Expresso*
Ano 20 Número 1054.

Soares divide o presidência abo

REALIZAÇÃO da próxima pre-
lência aberta, que Mário Soares
promover na área metropolitana
Lisboa, entre os dias 30 de Janeiro
e 14 de Fevereiro, está a suscitar
umas divisões no interior do
D. De um lado, os habituais crí-
os e os vereadores da Câmara
municipal de Lisboa, aos quais se
sta a direcção política dos soci-
i-democratas; do outro, os presi-
ntes e restantes autarcas do PSD
itos para as Câmaras lideradas
lo partido e que se encontram
egradas no conjunto dos 18 mu-
cípios a visitar pelo chefe de Es-
lo.

Para os primeiros, de acordo com
rmações de um deles, a iniciati-
realizada em ano de eleições,
ão só reforça a campanha elei-
ral de Jorge Sampaio como
de auxiliar a tese dos que de-
de realização de coliga-



Soares com Sampaio e Rui Go
Lisboa: PSD acusa o Presiden
de Lisboa (eleito pelo PSD) V
de Lisboa que tanto

DUAS décadas de EXPRESSO é motivo
para celebração, num país onde
os semanários — como o prova
a profusão de títulos surgidos
mais tarde e já desaparecidos —
não têm vida fácil. O EXPRESSO, pelo seu contínuo
sucesso ao nível das audiências e pelo seu impacto
na vida nacional, tornou-se, com efeito, um caso
singular no panorama
da Imprensa portuguesa.

Não nos compete o auto-
-elogio, tanto mais que a nossa
máxima satisfação reside
no julgamento positivo
dos leitores. Para esse juízo
poderá contribuir, no entanto,
o fornecimento de alguns
números sobre a evolução
e a situação actual do EXPRESSO.
Ousando abordar de forma
diferente a informação quando
ainda reinava em Portugal
o regime de censura prévia

não deixavam impr
As tiragens cedo se f
mil exemplares. Ma
da astíxia em início
intervenção cada ve
motivando atrasos e
Tudo mudou com e
a censura e veio m

Francisco Pinto Balsemão com
Rebello de Sousa e Augusto de
na altura do lançamento do EX
Ao lado, fac-símile do número
cuja reprodução integral é disti
com esta edição do EXPRESSO

■ Pormenores da paginação do *Expresso* Ano
20 Número 1054.

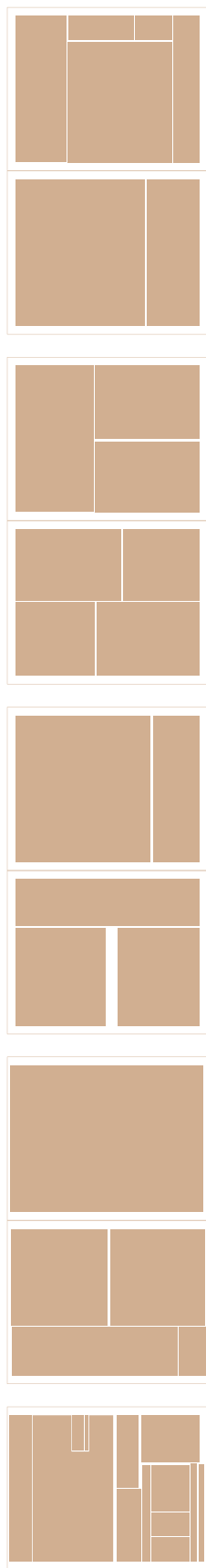
SEMANÁRIO

GRELHA DE ANÁLISE

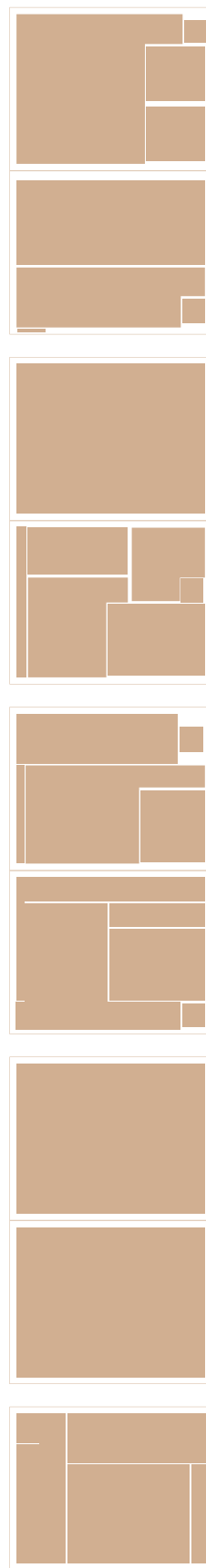
<i>Categorias de análise</i>	<i>Ano 1 Número 1 (26/11/1983)</i>	<i>Ano 9 Número 523 (27/11/1993)</i>
Formato	Tabloide (~29x35,6cm)	Tabloide (~27,5x34cm)
Número de colunas por página	6 (4,1cm texto) ou 4 (6,5cm texto)	6 (3,7cm texto) ou 5 (4,5cm texto)
Espaço entre as colunas	0,5 cm	0,5 cm
Tipo de composição	Vertical e horizontal	Vertical e horizontal
Marca Gráfica	Logotipo em fonte serifada egípcia a preto	Logotipo em fonte não-serifada transicional a preto
Tipografia	Fonte serifada transicional ou serifada humanista	Fonte não-serifada transicional ou fonte serifada transicional
Sistema de impressão	Offset	Offset
Número de Cores	2	4

ESQUEMAS DA COMPOSIÇÃO DAS PÁGINAS DOS NÚMEROS ANALISADOS

Ano 1 Número 1



Ano 9 Número 523



RECOLHA FOTOGRÁFICA

Fotografias das primeiras páginas do
Semanário Ano 1 Número 1.



21 DE ABRIL DE 1994

NOVO SEMANÁRIO

9 de Novembro de 1993

ANÁLISE
DE JOÃO AUGUSTO
VIEIRA

A luta contra o PCP

E todos os partidos que se quiserem manter relevantes no cenário político português têm de se dedicar a combater o PCP. É a única força política que não se quer ver derrotada, e que não quer ser derrotada. É a única força política que não se quer ver derrotada, e que não quer ser derrotada.

Não leva a luto nenhum tratado e o PCP é o único partido que não se quer ver derrotado. É a única força política que não se quer ver derrotada, e que não quer ser derrotada.

E todos os partidos que se quiserem manter relevantes no cenário político português têm de se dedicar a combater o PCP. É a única força política que não se quer ver derrotada, e que não quer ser derrotada.

O PCP é o único partido que não se quer ver derrotado, e que não quer ser derrotado. É a única força política que não se quer ver derrotada, e que não quer ser derrotada.

Soares à frente; NORA Amaral em 2.º

Baronismo político NORMA-SEMANÁRIO

Na semana passada, depois de uma reunião com o primeiro-ministro, Soares anunciou a sua intenção de se candidatar a presidente da República.

Soares à frente
O primeiro-ministro, Mário Soares, anunciou a sua intenção de se candidatar a presidente da República.

NORA Amaral em 2.º
A segunda colocada na lista de candidatos à presidência da República é a advogada NORA Amaral.

Ministros sociais-democratas remodelação imediata

Os socialistas já estão a pensar como substituir o Partido Social Democrata remanejado para as eleições legislativas de Setembro.

Remodelação imediata
Os socialistas já estão a pensar como substituir o Partido Social Democrata remanejado para as eleições legislativas de Setembro.

Nome de António Balsemão para o cargo de primeiro-ministro.

Acordo de regime entre PS e PSD?

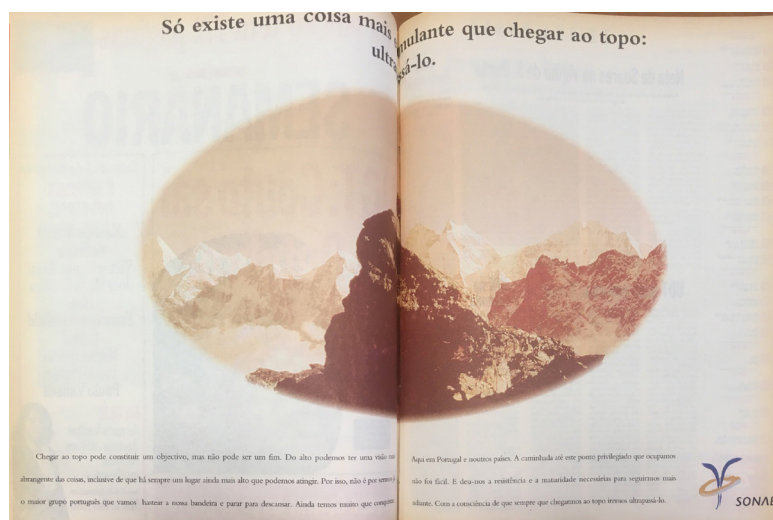
Os socialistas já estão a pensar como substituir o Partido Social Democrata remanejado para as eleições legislativas de Setembro.

Para além do Orçamento

Voe no Widebody da TWA para Barcelona...

A TWA oferece-lhe o único serviço Widebody. O primeiro voo de ida: partida de Lisboa às 17.30 h, chegada a Barcelona às 18.30 h. Retorno a Lisboa a seguinte semana de TWA em Directa e Económica.

K Fotografias das primeiras páginas do *Semanário* Ano 9 Número 523.



António Franco, braço direito de António Monteiro em Luanda, será o próximo embaixador de Portugal em S. Tomé e Príncipe. Substituirá Eugénio

Jorge Braga de Macedo, até a nome-

Fernão de Azeved é o novo mandatário da candidatura de Nunes Carvalho à Câmara Municipal de Curitiba. O ministro das Obras Públicas e Transportes já fazia parte da Comissão de Banners e, no momento, acompanha Marcos Chaves, candidato ao governo do Paraná, vítima de ataque cardíaco.

José Soares está entre os desistentes no Super, e pediu ao Assessor-Geral, para dar uma substituição ao vice-candidato para os eleições municipais. O coordenador da FAUL de PR, que já era uma especialista no Azevedo, está atualmente na Grande Porto e domingo Vira Noz de Foz City.

Rodrigues Consolado, ministro da

Comissão Nacional de Elétricos a documentação que lhe foi entregue pela oposição em que se denunciavam alguns dos abusos de Alberto João Jardim, no

[illegible]

